



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Interpretariato e traduzione editoriale, settoriale
ordinamento LM-94

Tesi di Laurea

Tian Han e la modernizzazione del teatro cinese:
proposta di traduzione di *Una notte al bar*

Relatore

Prof. Paolo Magagnin

Correlatore

Prof.ssa Federica Passi

Laureando

Federica Copia
Matricola 974693

Anno Accademico

2020 / 2021

«Il comportamento dell'uomo è così enigmatico che egli fatica a comprendere se stesso; ma quando la letteratura, che è in sostanza autoanalisi, porta l'uomo a riflettere su se stesso ecco che un barlume di coscienza emerge a far luce sull'io.»

Gao Xingjian

INDICE

ABSTRACT	4
摘要	5
INTRODUZIONE	6
CAPITOLO UNO: CONTESTUALIZZAZIONE DELL'OPERA	8
1.1 IL TEATRO NELLA CULTURA TRADIZIONALE CINESE	8
1.2 L'AVVENTO DEL TEATRO OCCIDENTALE IN CINA.....	10
1.3 LA SOCIETÀ CREAZIONE: GLI INTELLETTUALI NELLA CINA DEGLI ANNI '20	14
1.4 CENNI BIOGRAFICI SU TIAN HAN.....	17
1.5 OPERE PRINCIPALI NEL DECENNIO 1920 – 1930.....	20
1.5.1 <i>La poetica di Tian Han tra romanticismo e realismo</i>	24
1.5.2 <i>Concezione del teatro e sue innovazioni</i>	26
1.6 <i>UNA NOTTE AL BAR</i>	28
1.6.1 <i>Trama dell'opera</i>	28
1.6.2 <i>Differenze tra la stesura del 1920 e quella del 1932</i>	30
1.6.3 <i>Personaggi femminili nel teatro di Tian Han: studio di Bai Qiuying</i>	31
1.6.4 <i>Critica ai meriti e alle imperfezioni di Una notte al bar</i>	34
CAPITOLO DUE: PROPOSTA DI TRADUZIONE – <i>UNA NOTTE AL BAR</i> DI TIAN HAN	35
CAPITOLO TRE: COMMENTO TRADUTTOLOGICO	85
3.1 BREVE EXCURSUS SULLA TEORIA DELLA TRADUZIONE TEATRALE	85
3.2 TIPOLOGIA TESTUALE, DOMINANTE E LETTORE MODELLO DEL PROTOTESTO.....	89
3.3 DOMINANTE E LETTORE MODELLO DEL METATESTO	93
3.4 MACRO-STRATEGIA TRADUTTIVA	94

3.5 ANALISI DELLE MICRO-STRATEGIE TRADUTTIVE	96
3.5.1 <i>Titolo</i>	96
3.5.2 <i>Fattori lessicali</i>	96
3.5.3 <i>Fattori sintattico-grammaticali</i>	101
3.5.4 <i>Fattori culturali</i>	104
BIBLIOGRAFIA.....	107
BIBLIOGRAFIA AGGIUNTIVA	109
SITOGRAFIA.....	110

ABSTRACT

By proposing an Italian translation of one of his earliest works, entitled *Kafeidian zhī yi ye* (A Night in a Café, 1932), this thesis aims to demonstrate Tian Han's great contribution to the modernization of the Chinese drama.

Tian Han was one of the most influential dramatists in the Chinese theatrical landscape of the 1920s. His efforts towards the advancement of theatre in China were not limited to the translation and adaptation of Western plays into Chinese, a practice largely adopted in the first two decades of the 20th century. As a matter of fact, he also aimed to develop a new drama, based on the Western concept of modern theatre and enriched with Chinese topics and context.

This thesis is divided into three sections. After an overview of the traditional Chinese opera and its main features, the first chapter will provide a brief insight into the historical and cultural reasons that led to the introduction of Western drama in China. In order to better understand the revolutionary context of the time, an analysis of the status and characteristics of the Creation Society – the literary association of which Tian Han was a founding member – will be carried out. The last part of the section will include some biographical notes on the author, a deep analysis of Tian Han's approach to drama in his early artistic production and a detailed description of the play that inspired the translation proposed here.

The second chapter will contain the translation of *Kafeidian zhī yi ye*, whose title has been adapted as *Una notte al bar* in Italian.

The third and last chapter provides a comprehensive translation commentary: in addition to a brief digression on the main theories focusing on the translation of theatrical texts, this last section will include a review of the translation strategies adopted, the identification of the features of both the source and target text, and the analysis of the main problems encountered during the translation process.

摘要

在中国戏剧复兴的全景下，田汉为最有影响力、最有独创性的戏剧家之一。他值得被提起的成功不仅在于将当前西方戏剧的造型融入了中国戏剧文化，他也创造了有关中国主题及背景的数个剧本。为了表现田汉为戏剧革新做出的重大贡献，本论文推出的主要目的是为《咖啡店之一夜》该书提供一次翻译机会。

此论文分为三个章节。在第一章节中简述传统中国戏剧的历史和文化氛围将西方戏剧带入中国的原因，特别是创造社。此部分也包括田汉的个人介绍、其戏剧的概念以及从1920年到1930年写的剧本，尤其是分析《咖啡店之一夜》。第二章节包括意大利语的《咖啡店之一夜》译文提议。

第三章节里包括有关于剧本翻译的一些翻译研究学说，然后有一篇评论包括本人使用的翻译策略，也说明了在翻译过程中所遇到的翻译问题。

INTRODUZIONE

Autore molto studiato in patria e piuttosto sconosciuto all'estero, Tian Han 田汉 (1898–1968) è stato un autore teatrale molto prolifico sin dai primi anni della sua giovinezza, che coincisero con la brulicante atmosfera rivoluzionaria del primo Novecento. Il merito più grande attribuito a tale figura, e che gli è valsa una fama inestinguibile nel tempo, è l'introduzione del dramma occidentale moderno con caratteristiche tipicamente siniche in un contesto, come quello del teatro cinese dell'epoca, ancora troppo restio agli stimoli di riforma.

Attraverso la traduzione di una delle primissime opere teatrali dell'autore, intitolata *Kāfēidiàn zhī yī yè* 咖啡店之一夜, la cui versione originale è datata 1920, si punta a mettere in luce il contributo rivoluzionario che Tian Han ha apportato al mondo del teatro cinese, non soltanto per il distacco dalla tradizionale Opera di Pechino, bensì soprattutto per l'emulazione, e non mera imitazione, dei grandi drammi occidentali dell'epoca.

La scelta di un testo da tradurre per questo elaborato è ricaduta in particolare su *Una notte al bar*, titolo assegnato alla presente proposta di traduzione, poiché si ritiene che tale testo, meglio di altri scritti successivi, restituisca un ritratto fedele del giovane drammaturgo alle prime armi, eppure già brillante, quale era Tian Han nella Cina degli anni '20.

Decisa sin dal primo momento a tradurre un'opera teatrale, spinta dalla curiosità suscitata da una duplice esperienza di performance sperimentali in italiano e cinese condotta in prima persona, la fase di ricerca si è conclusa nel momento in cui si è avvertita la necessità di introdurre tale autore nel panorama accademico italiano: con mia estrema sorpresa, infatti, si è notato che gli studi nostrani sul gruppo della Società Creazione e, nello specifico, sulla preziosa eredità culturale di Tian Han, sono piuttosto esigui.

Il panorama artistico cinese dei primi anni '20 del Novecento riflette appieno uno dei momenti di maggior fermento rivoluzionario nella storia della Cina. Lo studio del contesto storico e sociale dell'epoca, così come della vita dell'autore che in esso operò, è strettamente legato all'analisi dell'opera teatrale presa in esame.

Il primo capitolo del presente elaborato, di conseguenza, conterrà un breve excursus sulla storia del teatro cinese, utile in seguito ad evidenziare le divergenze con il dramma moderno di cui *Una notte al bar* è esempio primordiale. Un altrettanto piccolo accenno sarà

dedicato alla spiegazione del suddetto contesto sociale, politico e artistico del primo ventennio del Novecento, prestando particolare attenzione alla descrizione della celebre Società Creazione di cui Tian Han fece parte. Gli ultimi due paragrafi si incentreranno, rispettivamente, sulla presentazione dell'autore e degli eventi della sua vita più rilevanti in relazione alla sua carriera letteraria e sull'analisi dettagliata del testo di Tian Han di cui si propone la traduzione.

Il secondo capitolo è interamente dedicato alla traduzione in italiano dell'opera teatrale ad atto unico di Tian Han intitolata *Kāfēidiàn zhī yī yè*. La proposta di traduzione è basata sul testo rivisitato dallo stesso autore nel 1932, il quale si può facilmente trovare in rete su diversi siti online: nel caso specifico, il prototesto in cinese semplificato utilizzato in questa sede è stato reperito come pubblicazione elettronica sul sito *Dòubàn xiǎozǔ* 豆瓣小组, un servizio di social networking esistente dal 2006 in cui gli utenti registrati possono condividere tra loro recensioni, suggerimenti e altri contenuti relativi a libri, film, musica e altro.

Il commento traduttologico, infine, costituisce il focus del terzo capitolo. Più nello specifico, tale sezione si compone dapprima di una brevissima analisi della critica della traduzione teatrale, e in seguito prevede l'esposizione delle caratteristiche del testo originale, quali dominante, eventuali sottodominanti e lettore modello, in base alle quali determinate scelte traduttive sono state operate dalla sottoscritta, sia a livello della macrostrategia, sia delle singole microstrategie riguardanti fattori lessicali, sintattico-grammaticali e culturali.

CAPITOLO UNO: Contestualizzazione dell'opera

1.1 Il teatro nella cultura tradizionale cinese

La percezione del 'teatro asiatico' nell'immaginario occidentale spesso e volentieri coincide con le forme più tradizionali d'arte drammaturgica, quali il *kabuki* giapponese, il *kathakali* indiano o il *jingju* cinese, senza tuttavia considerare che l'evoluzione del dramma in Asia ha manifestato una forte influenza da parte dell'espressione teatrale così come concepita all'estero, soprattutto in Occidente; tale concezione di teatro, diffusasi a partire dal 1900 in Asia, ha permesso di creare nuove forme, molto spesso prodotti dell'ibridazione con i generi teatrali tradizionali sopra citati (Liu 2014, 8).

In particolare, quando si pensa al dramma nella cultura cinese l'immaginario che balena in mente il più delle volte si compone di volti diafani pesantemente truccati, abiti variopinti e un corollario di esuberante gestualità. La ragione di uno stereotipo così comunemente diffuso è, con ogni probabilità, da ricercare nell'inestimabile valore culturale che l'Opera di Pechino riveste ancora tutt'oggi nel mondo, e la cui fama è dovuta agli effetti della contemporanea globalizzazione: in maniera estremamente semplicistica, è possibile fruire di prodotti culturali asiatici anche al di fuori del continente orientale attraverso la programmazione di tour mondiali, di collaborazioni tra compagnie o, più banalmente, tramite la visione di performance registrate (Liu 2014, 20).

Prima di analizzare nello specifico il panorama teatrale e la sua moderna evoluzione nel corso dei tempi, è utile fornire un brevissimo excursus sulla storia del teatro tradizionale nel mondo cinese.

L'opera cinese, ad oggi definita *xìqǔ* 戏曲, vanta origini antichissime e si è sviluppata nel corso di molti secoli fino ad assumere l'attuale modello drammaturgico in cui convergono diverse forme artistiche quali la danza, il canto e la recitazione.

I primissimi accenni ad uno sviluppo dell'arte teatrale si trovano addirittura nel *Liezi* (*Liè Zǐ* 列子), opera cardine del culto taoista, in cui si fa riferimento a diversi spettacoli di marionette (Lucignani 1956, 1).

Sebbene durante le dinastie Tang e Song (rispettivamente 620-907 e 960-1279 d.C.) si sia sviluppato il teatro cinese classico, di cui tuttavia non restano che alcuni titoli, il culmine

del successo dei drammi teatrali fu raggiunto in epoca Yuan (1280-136 d.C.), durante la quale coesistevano la Scuola del Nord (*Běiqǔ* 北曲, conosciuta in seguito maggiormente col nome di *zájù* 杂剧) e la Scuola del Sud (*Nánqǔ* 南曲), che si differenziavano soprattutto per gli stili musicali adoperati e la creatività nella composizione in versi (Lucignani 1956, 2). Prima di questo periodo, cui appartiene il primo corpus di centosedici opere (Lucignani 1956, 7), non esisteva alcuna documentazione scritta dell'arte drammatica cinese, tramandata oralmente.

Il dramma classico si arricchì, in seguito, di un nuovo genere musicale, il Kunshan, proveniente dalla Cina meridionale, che diede origine ad una delle forme teatrali più conosciute in patria e all'estero: il Kunqu (*Kūnqǔ* 昆曲), caratterizzato da un linguaggio artificiale in cui il repertorio di celebri melodie incarna il focus assoluto di questa singolarissima forma di opera teatrale.

La celebre Opera di Pechino (*Jīngjù* 京剧), invece, sorse alla fine del Settecento, nel pieno della dinastia Qing (1636-1912 d.C.), a seguito di una migrazione nell'attuale capitale di alcune compagnie teatrali tra le più rinomate della nazione, provenienti dalle province dello Anhui e dello Hubei. Il successo di questo innesto drammaturgico portò alla graduale scomparsa del Kunqu, ormai considerata un'arte antica, e alla diffusione su scala mondiale del nuovo volto del teatro cinese che, a differenza della raffinata e complessa arte drammatica ufficiale, traeva linfa vitale dall'espressione folkloristica e profondamente popolare (Lucignani 1956, 3).

Tutte le diverse forme finora menzionate presentano, tuttavia, caratteristiche simili, che denotano il tipico teatro 'alla cinese' e che sono nettamente differenti dal dramma su modello occidentale introdotto in Cina agli inizi del secolo scorso a seguito della ventata di modernizzazione fortemente voluta e apportata dai giovani dell'epoca.

Il teatro classico, infatti, è 'assolutamente convenzionale', come lo definisce Lucignani (1956, 3) e a tratti, dunque, quasi assimilabile alle forme drammatiche latine, dal momento che possiede caratteristiche standardizzate e immediatamente riconoscibili sulla scena. Il motivo del flebile, probabilmente azzardato, paragone con i primordi del teatro occidentale risiede in un unico *fil rouge*: nel teatro classico cinese, così come nel dramma dell'antica Roma, gli attori impersonavano ruoli fissi, i cosiddetti tipi, che variano dal personaggio del

‘generale’, a quello del ‘giovane innamorato’, esattamente come agli esordi della commedia latina esistevano figure canoniche quali il soldato fanfarone, il vecchio o il padrone.

Per poter distinguere i diversi ruoli sulla scena, tuttavia, anziché utilizzare le maschere come da tradizione greco-latina, il teatro classico cinese prevedeva lo sfoggio di diversi colori, ciascuno assegnato ad un unico personaggio così da non creare fraintendimenti nel pubblico, al quale erano ben note determinate convenzioni stilistiche (Lucignani 1956, 4).

Gli spettatori non si limitavano a conoscere il suddetto simbolismo, bensì erano preventivamente consapevoli della trama che si sarebbe sviluppata sul palcoscenico, e questo è da attribuire al fatto che sulla scena venivano rappresentati drammi che attingevano direttamente ad un inventario di narrazioni folkloristiche celebri, di storie che erano radicate nella cultura popolare cinese e di cui fanno parte ancora oggi (Lucignani 1956, 4).

Altro formidabile aspetto del teatro classico cinese, che sottolinea quanto fosse fondamentale la bravura degli attori, è l’assenza della scenografia comunemente intesa come ricca di oggetti sulla scena e di elementi che ne evidenzino un’accurata ambientazione. La scarsa decorazione composta da tavoli e sedie, i quali «a loro volta possono assumere i significati più vari» (Lucignani 1956, 3), comporta che la fruizione dell’opera venga lasciata alle capacità mimiche dell’attore e all’immaginazione dello spettatore, il quale è chiamato ad intuire lo svolgimento di una certa azione soltanto dalla gestualità fisica di chi recita sul palco (Lucignani 1956, 4).

1.2 L’avvento del teatro occidentale in Cina

Fino almeno al primo decennio del Novecento, il tripudio di danze, canti e acrobazie di cui si componeva l’Opera di Pechino era l’unica forma artistica vigente nel panorama teatrale cinese.

A modificare radicalmente la situazione furono i numerosissimi giovani che agli albori del ventesimo secolo iniziarono ad emigrare verso università straniere, in particolare nel vicino Giappone, per proseguire i loro studi. Dopo il crollo dell’impero nel 1911, infatti, è ben noto il pressante desiderio di cambiamento che permeava la popolazione della neonata Repubblica di Cina, sconvolta di lì a breve sia dalla guerra civile tra il partito nazionalista e i comunisti di Mao Zedong, sia dalla successiva invasione giapponese (1937-1945).

Gli intellettuali di quel periodo, delusi dalla crisi sociale e governativa che si stava perpetuando in patria, erano sempre più spinti a volgere il loro sguardo verso nuovi orizzonti finora reclusi: è questo il momento in cui l'influsso culturale dall'Occidente, perlopiù 'filtrato' dapprima attraverso la ricezione del vicino Giappone, ebbe un impatto enorme sugli sviluppi ideologici e artistici della classe intellettuale cinese.

I valori classici della tradizione, perlopiù aderenti alla millenaria dottrina confuciana, vennero rigettati in quanto ritenuti datati e inadatti a sopravvivere nel clima di forte rivoluzione che si respirava; la modernizzazione del paese avrebbe dovuto essere condotta sul modello dei valori occidentali, del tutto innovativi nell'isolato contesto sinico di allora. Prima ancora di riformare la Cina a livello sociale e politico, l'ondata rivoluzionaria di modernizzazione colpì, anzitutto, il sistema culturale: a partire dal 1910, con la nascita di movimenti quali il Movimento di Nuova Cultura (*Xīn Wénhuà Yùndòng* 新文化运动) e il successivo Movimento del Quattro Maggio 1919¹ (*Wūsì Yùndòng* 五四运动) diversi intellettuali si fecero portavoce della necessità di rinnovamento a cominciare dalla radicale trasformazione della lingua, che si riteneva dovesse 'snellirsi' della pedante complessità della scrittura tradizionale (definita *wényán* 文言) per adottare una forma più vicina al parlato vernacolare².

Se in un primo momento si attuò la sistematica importazione di prodotti letterari, artistici e culturali dall'estero, motivo per cui tra l'altro la traduzione verso il cinese godette di un momento particolarmente florido, il passaggio successivo fu una sorta di ibridazione tra i modelli culturali stranieri e quelli autoctoni, che diedero vita a prodotti culturali innovativi ma dalle connotazioni tipicamente cinesi. Oltre alla letteratura, il cinema e le più disparate espressioni artistiche, lo stesso processo coinvolse anche la sfera drammaturgica, per cui l'introduzione delle forme teatrali occidentali in Cina attraversò fasi graduali di trasformazione, che verranno adesso analizzate con maggior attenzione.

¹ Sebbene assimilati entrambi nella menzione di esempi di rinnovamento culturale, è bene sottolineare che il Movimento di Nuova Cultura e quello del Quattro Maggio sono leggermente distinti sul piano ideologico e presentano istanze diverse tra loro. Per maggiori approfondimenti sul tema, si consiglia la lettura di Chen (1970) presente nella bibliografia aggiuntiva del presente elaborato.

² A tal proposito, per approfondimenti più dettagliati si rimanda all'articolo di Hummel (1930).

Siyuan Liu (2018) individua tre grandi periodi nello sviluppo del teatro occidentale in Cina³. La prima fase, coincidente con il primo decennio del ventesimo secolo, corrisponde alla nascita nella metropoli internazionale di Shanghai del cosiddetto 'dramma civilizzato' (*wénmíng xì* 文明戏), una commistione di diversi generi, principalmente

Western spoken theatre, indigenous Chinese theatre, and Japan's first form of modern theatre, *shinpa* (new-school drama), itself a hybrid of spoken drama and *kabuki*. (Liu 2018, 1)

Come si evince dal diretto legame tra l'evoluzione del teatro giapponese e la comparsa delle prime forme drammatiche occidentalizzate in Cina, fondamentale è stato il già menzionato contributo degli studenti cinesi che, al ritorno dal loro periodo di formazione all'estero, funsero da veri e propri 'vettori' dei modelli culturali diffusi al di fuori del paese⁴.

Il secondo periodo, che inizia negli anni '20, è caratterizzato dalla diffusione dello *huàjù* 话剧, ovvero il 'teatro recitato', nome assegnato in contrapposizione al tradizionale 'teatro cantato' (*gējù* 歌剧), ovvero l'opera, ricca di canti e musica. Il dramma recitato, secondo Liu, nacque come

antidote to wenmingxi's hybridities and as a socially conscious, script-centric and speech-only theatre based on Western realism and inspired by the anti-traditional zeitgeist of the late 1910s New Cultural Movement. (Liu 2018, 1)

Il terzo passo nell'evoluzione del teatro, che ebbe luogo nel decennio tra gli anni '80 e '90 del secolo scorso, fu caratterizzato da un forte sperimentalismo tra i modelli occidentali e la riscoperta della teatralità cinese più puramente indigena, una corrente fiorita in contrapposizione ai rigidi e ormai superati principi dello *huaju*; la quarta e ultima fase corrisponde al «globalized spoken theatre of the new millennium» (Liu 2018, 1).

³ In questa sezione si è potuto soltanto accennare all'evoluzione del teatro occidentale in Cina, e il motivo è da addurre alla brevità dello spazio riservato a tale argomento. Per maggiori approfondimenti, è caldamente raccomandata la lettura di altri due studi di Liu (2013; 2016) indicati nella bibliografia aggiuntiva.

⁴ Per maggiori approfondimenti sul tema, si rimanda al paragrafo successivo della presente sezione (1.3) dedicato all'analisi più approfondita della Società Creazione.

Ai fini del presente elaborato, che si focalizza proprio su uno dei primi esperimenti di teatro recitato, è utile soffermarsi in particolare sull'analisi dello huaju, la seconda fase del teatro cinese individuata da Liu.

A seguito dell'apertura forzata all'Occidente successiva alle Guerre dell'Oppio (1839-1860), nella florida atmosfera internazionale di Shanghai fiorirono diverse produzioni teatrali perlopiù a livello amatoriale, in contemporanea alla formazione verso fine del 1906 in Giappone della 'Compagnia dei Salici Primaveraili' (*Chūnliǔ shè* 春柳社), un gruppo di intellettuali cinesi che mise in scena celebri pièce come *La dama delle camelie* e *La capanna dello zio Tom* (Liu 2014, 80). Questa importazione di opere occidentali segna l'inizio dell'approccio cinese ai modelli teatrali occidentali: le suddette rappresentazioni erano, difatti, caratterizzate da una prevalenza del recitato sulla componente musicale, dalla divisione in atti e dall'adozione di costumi semi-realistici, attributi del tutto differenti rispetto alle proprietà del tradizionale dramma cinese come descritto in precedenza.

È altrettanto importante distinguere tra il wenming xi, una sorta di primordiale teatro recitato, e lo huaju vero e proprio, che raggiunse piena maturità a partire dagli anni '20.

Per quanto riguarda il teatro recitato della prima fase, esso fu fortemente influenzato dal modello di *shinpa* giapponese, che a sua volta consisteva in un tentativo di modernizzazione del kabuki tradizionale attraverso l'inclusione di elementi del teatro occidentale (Liu 2006, 344).

È interessante sottolineare come la rivoluzione nell'arte drammatica fosse fortemente connessa al desiderio di rinnovamento sociale sia in Giappone così come, in seguito, in Cina: emblematico, a tal proposito, risulta il commento di Chen Duxiu, portavoce del Movimento di Nuova Cultura, che considerava il nuovo teatro (*xīnjù* 新剧) come «the 'only door' that could lead to social reform» (San'ai 1960, 54 in Liu 2006, 344).

L'influenza dello *shinpa* sulle prime forme di dramma recitato cinese è maggiormente visibile, sul piano tecnico, nell'adozione di convenzioni teatrali e nella creazione di ambientazioni realistiche, una disposizione del palcoscenico cui mai prima d'ora il pubblico cinese era stato abituato ad assistere (Liu 2006, 345).

A livello puramente contenutistico, invece, capolavori della letteratura europea ad opera di Shakespeare, Moliere e Hugo erano tradotti e rappresentati sulle scene giapponesi

mantenendo costumi e contesto stranieri, e tali rappresentazioni shinpa ispirarono poi la riproduzione di simili opere anche in Cina (Liu 2006, 348).

Per quanto riguarda lo stile, lo shinpa influì sulle modalità di recitazione degli attori, in quanto nel primissimo stadio dello huaju gli attori erano soliti alternare scene discorsive a momenti di improvvisazione e canto, tipici invece del tradizionale teatro asiatico (Liu 2006, 350).

1.3 La Società Creazione: gli intellettuali nella Cina degli anni '20

Per poter inquadrare al meglio la figura di Tian Han, autore dell'opera teatrale oggetto di traduzione nel presente elaborato, è fondamentale comprendere il contesto storico e soprattutto letterario vigente nei primi decenni del Novecento. Tale analisi risulta imprescindibilmente legata all'approfondimento dei suddetti intellettuali cinesi emigrati in Giappone, un nutrito gruppo di studenti che incise con una certa profondità sulla scena sociale e artistica del tempo.

Come accennato sopra, sin dalla fine del diciannovesimo secolo l'influenza del Giappone sulla Cina è stata significativa in seguito alle innumerevoli vicende di carattere storico e politico verificatesi nel clima di 'colonialismo globale' (Liu 2014, 17) diffuso dalle potenze occidentali, di cui la nazione nipponica faceva ideologicamente parte.

Oltre alla già citata Compagnia dei Salici Primaverili del 1906, principalmente impegnata nel campo della produzione teatrale, a fare la differenza sul piano culturale nei primi anni '20 fu la nascita di diversi circoli letterari (le cosiddette Società di Ricerche Letterarie, ad esempio) tra cui la rinomata Società Creazione (*Chuàngzào shè* 创造社), fondata a Tokyo nel 1921 da celebri intellettuali della scena cinese, tra cui Guo Moruo (郭沫若, 1892-1978), Yu Dafu (郁达夫, 1896-1945), Zhang Ziping (张资平, 1893-1959) e Cheng Fangwu (成仿吾, 1897-1984) (Yin 2014, 29). Anche Tian Han (田汉, 1898-1968) fu tra i numerosi membri fondatori della Società, da cui tuttavia si dissociò nel 1923 per entrare a far parte della 'Società dello Cina Meridionale' (*Nánguó shè* 南国社), come verrà approfondito in seguito nella sezione dedicata all'autore (Yin 2014, 36).

I giovani membri di tale associazione condividevano esperienze comuni. Diversamente dagli intellettuali del Quattro Maggio, per proseguire gli studi universitari molti di loro si erano

recati in Giappone, dove un gruppo di studenti cinesi, particolarmente dediti alle attività letterarie, aveva posto le basi della Società già nel 1915 (Yin 2014, 29). Altra caratteristica ricorrente fu la proliferazione di diverse riviste specifiche, quali il *Trimestrale Creazione* (*Chuàngzào jìkān* 创造季刊, 1922-1924), il *Settimanale Creazione* (*Chuàngzào zhōubào* 创造周报, 1923-1924) e il *Mensile Creazione* (*Chuàngzào yuèkān* 创造月刊, 1926-1929) solo per citarne alcuni, per un totale di ben diciotto periodici nei nove anni in cui la Società Creazione prosperò (Yin 2014, 30).

Si ritiene fondamentale, inoltre, la descrizione dei valori (e, soprattutto, della virata ideologica che essi subirono) che spinsero tali studiosi alla fondazione della Società Creazione. Inizialmente animati da uno spirito fortemente patriottico, a seguito della devastazione della Prima Guerra Mondiale e della crisi sociale e politica avvenuta in Cina a partire dal 1912, gli esponenti culturali cinesi dell'epoca nutrivano un urgente sentimento di rivoluzione che, tuttavia, si distingueva nettamente dal furore socialista che ispirò la svolta della stessa Società negli anni '30. Questo 'sentire' giovanile dei primi anni '20, infatti, è paragonabile piuttosto al decadente romanticismo che permeava l'Europa dell'Ottocento: è sufficiente notare che, rispetto agli intellettuali che negli anni '30 si sarebbero attivamente impegnati nella rivoluzione nazionale (*guómín gé mìng* 国民革命), in questa fase della 'letteratura proletaria rivoluzionaria' esisteva un netto divario tra la classe intellettuale e le masse popolari, poiché, come altri partiti politici dell'epoca, persino

the early CCP was composed of largely cosmopolitan intellectuals, many of whom were foreign-educated and had very limited exposure to the lives of the urban factory workers and rural peasants. (Yin 2014, 30)

Risulta curioso, a tal proposito, sapere che tali intellettuali dei primi anni della Società Creazione si definissero 'proletari', in un'accezione che inizialmente nulla aveva a che fare con il concetto marxista di lavoratore delle classi popolari, ma che si appellava al comune status di oppressione e dipendenza economica nel quale versavano i giovani cinesi una volta tornati dal Giappone (Yin 2014, 56).

Verso gli anni '30 del ventesimo secolo gli stessi intellettuali che avevano preso parte alla Società Creazione si fecero portavoce di ideali di stampo sempre più marxista. La svolta

verso un impegno sociale più concreto si ebbe già a partire dal 1924 quando, in nome della 'salvezza nazionale', il partito del KMT e il PCC si unirono in un unico fronte e i letterati vennero chiamati a ricoprire il ruolo di 'letterati rivoluzionari' (*gémìng wénxuéjiā* 革命文学家) (Yin 2014, 90). In questi primi anni di attivismo, tuttavia, gli scrittori erano intenzionati ad utilizzare la letteratura come potente strumento di cambiamento che potesse agire sulle masse, spinti dalla presa di coscienza delle problematiche sociali di allora a prescindere dall'ideologia politica di appartenenza. Ciò continuò almeno fino alla scissione tra il KMT e il PCC avvenuta nel 1927, che stimolò gli intellettuali della Società Creazione verso un maggiore coinvolgimento politico e verso attività dal carattere più spiccatamente di sinistra (Yin 2014, 100):

[...] the Creation Society began to acquire a reputation as a vanguard literary society. Their works, together with books about communism and Marxism, became spiritual food for the revolutionary youth. (Yin 2014, 107)

La concezione di 'letteratura proletaria rivoluzionaria' (*wúchǎnjiējí gémìng wénxué* 无产阶级革命文学), dunque, già verso la fine degli anni '20 assunse connotazioni fortemente marxiste, difatti

members of the Creation Society and other Marxist-leaning intellectuals (such as CCP members) played a key role in introducing and promoting Marxist ideas to a larger readership. Their literary works and criticisms helped enrich the social framework based on Marxist discourses of class analysis. The debates also raised the public's attention, especially that of the reigning intellectuals, towards the issue of class transformation and its social relevance in the era of the Chinese revolution. (Yin 2014, 113)

Avendo analizzato, seppure brevemente, l'evoluzione della Società Creazione che, da gruppo di intellettuali puramente idealisti, si trasformò in un'associazione di letterati dal concreto attivismo sociale e politico di stampo comunista, non sorprenderà sapere che dopo il 1929, anno dello scioglimento della Società ad opera del KMT, la maggioranza dei membri entrò a far parte della Lega degli Scrittori di Sinistra (*Zhōngguó Zuǒyì Zuòjiā Liánméng* 中

国左翼作家联盟) l'organizzazione culturale direttamente collegata ai dettami del partito comunista (Yin 2014, 19).

La panoramica sulle vicende appena citate sarà utile ad inquadrare la carriera letteraria di Tian Han, in quanto l'autore fece parte della Società Creazione agli albori dell'associazione e divenne in seguito anche membro della Lega.

1.4 Cenni biografici su Tian Han

Il nome di Tian Han risuona ancora oggi in Cina, e la sua fama è in gran parte attribuita alla composizione in versi della *Marcia dei Volontari* (*Yìyǒngjūn jìnxíngqǔ* 义勇军进行曲), celebre canzone scritta nel 1935 sulla melodia del musicista Nie Er e adottata come inno nazionale nel 1949 (Fu 1979, 3). Egli è, tuttavia, altrettanto studiato e apprezzato in patria come drammaturgo e poeta, ma la sua carriera non gode della stessa ammirazione al di fuori della Cina, nonostante egli sia stato un autore estremamente prolifico e abbia contribuito in maniera essenziale al panorama culturale cinese degli anni '20.

Non sempre appoggiato dal governo in vigore, a causa del quale, infatti, fu imprigionato ben due volte⁵, in questa sezione si analizzeranno gli eventi più importanti della sua carriera, i momenti di sconforto personale così come quelli di maggior successo professionale che sono stati in qualche modo significativi nell'ottica della sua intera carriera letteraria.

Nato nel 1898 da una modesta famiglia di contadini di Changsha, nella provincia dello Hunan, Tian Han amò moltissimo il teatro sin da ragazzino, quando era solito recarsi ad assistere le affascinanti opere tradizionali insieme ai suoi zii (Fu 1979, 4). Il suo entusiasmo per le performance drammatiche lo portò, così, a scrivere le sue primissime opere a soli quattordici anni, drammi che venivano pubblicati nei periodici locali e che erano ancora evidentemente ispirati al teatro cinese classico⁶. Tra questi primi passi nel mondo del teatro, si menziona *La nuova educazione*⁷ (*Xīn jiàozǐ* 新教子, 1913), il suo esordio sul quotidiano di

⁵ La prima volta fu arrestato nel luglio del 1935 per proteste contro l'invasione giapponese, e restò in prigione fino allo scoppio della guerra, avvenuto dopo due anni; la seconda volta, invece, fu arrestato durante la Rivoluzione Culturale, precisamente nel 1966, con l'accusa che le sue opere erano 'controrivoluzionarie' (Fu 1979, 4).

⁶ Tian Han definirà in seguito questi primi esperimenti da un drammaturgo in erba delle opere 'molto ingenue e carenti' (Fu 1979, 4).

⁷ In mancanza di quella ufficiale, una libera traduzione italiana dei titoli è fornita dalla sottoscritta.

Changsha risalente ancora agli anni in cui frequentava la scuola superiore: è il dialogo, in molti tratti in forma cantata come da tradizione, tra una donna che piange e loda il marito, morto durante la rivoluzione politica che portò alla caduta dell'Impero nel 1911, e suo figlio, che contribuisce alla conversazione illuminando la madre su veri e propri concetti di geopolitica del tempo, come la crisi che la minaccia russa stava causando nel paese (Liang 2014, 183).

Frequentò la Scuola per Insegnanti della sua città natale, fin quando nel 1914 si trasferì in Giappone per proseguire gli studi nel campo della letteratura. Fu in quest'occasione che approfondì la conoscenza di alcuni dei più rinomati capolavori teatrali nipponici ed europei, in particolare i drammi facenti parte della corrente realista, da cui fu naturalmente influenzato nell'estetica dei suoi primi esperimenti su modello occidentale (Fu 1979, 4): appartengono all'inizio degli anni '20 l'opera teatrale ad atto unico presa in esame nel presente elaborato, *Una notte al bar* (*Kāfēidiàn zhī yī yè*, la cui versione iniziale fu scritta a Tokyo nel 1920) e la successivo *La notte della cattura della tigre* (*Huò hǔ zhī yè* 获虎之夜, 1924)⁸.

Al ritorno dal suo soggiorno in Giappone, nel 1921, partecipò alla fondazione della già citata Società Creazione, da cui tuttavia si distaccò due anni dopo per divergenze con gli altri membri riguardo le loro concezioni artistiche: a differenza dell'iniziale tendenza dell'associazione di considerare l'arte per fini puramente estetici,

such an approach fails to do justice to the impact of Tian's activities in Japan as a leading avant-gardist and activist of his time, in particular, his political activism in relation to the Young China Association, the New Man Society, and the Cosmo Club. (Liang 2014, 26)

Tian Han intraprese, poi, una carriera di scrittore indipendente che lo portò ad allontanarsi anche dalla 'Associazione Giovane Cina' (*Shǎonián zhōngguó xuéhuì* 少年中国学会, un'organizzazione fondata a Pechino nel 1919 da un gruppo di studenti cinesi accumulati da valori quali «anarchism, communism, internationalism, or statism» (Yin 2014, 46). Sembra quasi, infatti, che lo spirito anti-conformista di Tian Han l'abbia spinto sempre più a distaccarsi da quelle forme di associazionismo che ledevano la sua forte affezione

⁸ In questo sottoparagrafo si sorvolerà sull'analisi dettagliata delle singole opere, che invece sarà il focus della successiva sezione (1.5).

all'indipendenza e a formare, piuttosto, le proprie organizzazioni, soprattutto nell'ambito artistico del teatro: a tal proposito, è significativo menzionare la fondazione della 'Società di cinema e teatro della Cina meridionale' (*Nánguó diànyǐng jù shè* 南国电影剧社 a Shanghai nel 1925, che poi si trasformò nella 'Accademia d'arte e letteratura della Cina meridionale' (*Nánguó yìshù xuéyuàn* 南国艺术学院), per poi stabilizzarsi nel 1928 nella celebre 'Società della Cina meridionale' (*Nánguó shè* 南国社), organizzazione volta a promuovere opere teatrali, prodotti cinematografici ed altri rilevanti eventi artistici in tutta la Cina meridionale (Kaplan 1986, 28). Altro inestimabile pregio attribuito alla suddetta organizzazione è la dedizione profusa non soltanto alla diffusione di cultura, ma soprattutto alla formazione professionale degli attori, i quali riuscivano così ad apprendere e guadagnarsi da vivere contemporaneamente (Kaplan 1986, 29). Il riscatto della figura dell'artista resterà sempre un tema caro all'autore e presente in tutta la sua produzione: ne sono esempi la storia di una musicista di tamburi nella precoce pièce *Il violino e la rosa* (*Fànēlíng yǔ qiángwēi* 梵婀玲与蔷薇, 1920) e il celebre meccanismo del metateatro in *Morte di un famoso attore* (*Míng yōu zhī sǐ* 名优之死, 1929), incentrato sulle vicende degli attori colti nel backstage (Liang 2014, 219).

La svolta verso una letteratura più consapevole dei problemi della società, di cui si fa portavoce, avviene in Tian Han già a partire dal 1927, anno del suo fugace ritorno in Giappone, che ispirò parte del saggio scritto tre anni dopo, 'La nostra autocritica' (*Wǒmen de zìjǐ pīpàn* 我们的自己批判, 1930). Come analizza acutamente Liang (2014, pp. 72-3), l'episodio della stretta di mano con 'scrittori proletari', gesto tra l'altro curiosamente evocativo di una scena de *Una notte al bar*⁹, suscitò in Tian Han la riflessione sulla differenza tra il puro fine estetico delle opere e la loro missione sociale. Fino ad allora, il divario tra intellettuali devoti all'una o l'altra categoria, apparentemente inconciliabili, non aveva trovato alcuno sfogo in dibattiti tra eruditi, ed è per questo che 'La nostra autocritica' assurge a testimonianza

⁹ Si veda pagina la citazione di Cliente A a pagina 43 del presente elaborato (Capitolo due).

in support of the general narrative of Chinese intellectuals' conversion to Marxism, symbolically expressed in Tian's self-proclaimed emergence out of the darkness of the night and into the fire of revolution, or from the aesthetic school to the proletarian camp, around the year 1930. (Liang 2014, 74)

È a partire dagli anni '30, infatti, che la letteratura di Tian Han assume altre connotazioni, un fenomeno comune a tutti gli scrittori e artisti che, come lui, si avvicinarono all'ideologia comunista: rispetto alle storie languide e le 'decadenti' atmosfere che si riscontrano nei suoi drammi fino al 1929, le opere successive a tal periodo sono più smaccatamente politiche, al punto che anche i precedenti scritti giovanili vengono rimaneggiati in un'ottica vicina agli ideali socialisti (ne è un esempio la pièce presa in esame in questa sede), senza tuttavia perdere quella vena di romanticismo che caratterizza la poetica stessa di Tian Han (Liang 2014, 218).

Sebbene abbia prodotto moltissime opere celebri in questa seconda fase della sua carriera letteraria, il presente elaborato si concentrerà in particolare nell'analisi del primo Tian Han, in modo tale che, attraverso l'accurata descrizione di quegli scritti scaturi da alcun condizionamento politico avvenuto invece in seguito, si possano evidenziare i contributi più innovativi apportati da Tian Han nel campo del teatro moderno cinese.

1.5 Opere principali nel decennio 1920 – 1930

Tung (1967, 389) distingue diversi momenti nella carriera letteraria di Tian Han in base alla differente natura della sua produzione. La prima fase corrisponde alle opere teatrali di esordio agli albori degli anni '20 e fino alla definitiva svolta politica; la seconda, successiva ad una pausa di alcuni anni, inizia a ridosso del 1930, con la scrittura di altri drammi meno 'sentimentali'; nell'ultimo periodo della sua vita, infine, l'autore assume vere e proprie cariche alla guida di associazioni culturali in linea col partito, come la partecipazione alla 'Associazione Nazionale dei lavoratori del teatro'¹⁰ (*Zhōnghuá quánguó xijù gōngzuòzhě xiéhuì* 中华全国戏剧工作者协会), sebbene questo impegno politico non l'abbia risparmiato da critiche e ingiurie che lo hanno portato alla morte in prigione.

¹⁰ Nel 1953 fu ribattezzata in 'Associazione d'arte drammatica cinese' (*Zhōngguó xìjùjiā xiéhuì* 中国戏剧家协会), nome con cui è attualmente conosciuta.

Oltre a *Una notte al bar*, cui verrà riservata un'analisi più approfondita in seguito, il dramma più significativo della sua prima produzione è *La notte della cattura della tigre*, la cui trama si incentra sul conflitto tra «traditional authority and youthful rebellion» (Tung 1968, 45): l'oggetto della disputa, un matrimonio forzato, è, come tipico in Tian Han, solo un pretesto dai toni familiari e superficialmente romantici per evidenziare un senso di desolazione e delusione verso la società ben più radicata. Ed esattamente come l'ultima scena della prima versione di *Una notte al bar*, anche questo dramma ha una conclusione pessimista che culmina nel suicidio del protagonista Huang (Tung 1968, 46).

Si ritiene utile citare brevemente anche un'altra delle 'opere minori' di questo stesso periodo, che tuttavia sono fondamentali a inquadrare l'autore nel suo personale contesto evolutivo ed anche nell'ottica dell'atmosfera di rivoluzione che aleggiava in quel primo ventennio: sempre del 1921, infatti, è *Prima di pranzo* (*Wǔfàn zhī qián* 午饭之前), che mette in luce la lotta di classe per la prima volta negli scritti di Tian Han attraverso la trasformazione di una ragazza che si ribella al sistema feudale ed imperialista dopo l'uccisione di sua sorella durante una protesta in fabbrica (Kaplan 1986, 52).

È interessante analizzare come, nella visione forse un po' troppo 'romanticizzata' dallo studioso citato, il senso di alienazione che caratterizza i personaggi delle prime opere di Tian Han sia specchio del disagio sociale vissuto in prima persona dall'artista: Tung sostiene che l'assassinio dello zio Yi Meiyuan, figura di riferimento dopo la morte del padre e negli anni successivi alla perdita delle ultime proprietà familiari (Tung 1968, 47), e la morte della moglie, avvenuta nel 1924, abbiano gettato Tian Han in un profondo sconforto e siano state le ragioni per cui, fino al 1928, egli si è dedicato allo studio e alla traduzione di opere (quali *Salomé* di Wilde, solo per citare un esempio eclatante), piuttosto che alla scrittura di drammi significativi. Che le vicende personali dell'autore si siano intrecciate con la sua produzione letteraria non vi è alcun dubbio, eppure è necessario mantenere un occhio critico nell'interpretare i fatti accaduti, senza caricarli di significati altri dalla pura realtà.

Premesso ciò, è senz'altro necessario rilevare lo iato temporale, nonché artistico, esistente tra *La notte della cattura della tigre* e *Conversazione notturna a Suzhou* (*Sūzhōu yè huà* 苏州夜话) del 1927. Quest'ultima pièce, definita dallo stesso Tian Han una

‘tragicommedia’¹¹ in riferimento all’innovativa alternanza di elementi comici nella trattazione di tematiche serie, racconta le vicende di un variegato gruppo di studenti-artisti e del loro insegnante, il professor Liu Shukang, il quale ricorda la figura dello stesso Tian Han. Tale cornice narrativa è solo uno strumento per veicolare il sentimento fortemente pacifista dell’autore che, attraverso questa tragedia ad atto unico, dichiara la sua ferma opposizione alla guerra civile che stava dilagando in Cina. È anche il primo dramma tra quelli iniziali a concludersi con un esplicito lieto fine, ovvero la riconciliazione tra Liu Shukang e la studentessa Yang Xiaofeng, il cui personaggio si dice sia stato ispirato dalla figura della giovane Tang Shuming, una delle attrici in erba cui Tian Han era affezionato (Tung 1968, 49). Tung sostiene che in quest’opera teatrale

[T]he sharp reversal in the scene between Yang and Liu, however, suggests that T'ien Han is moving toward an objectivity that is hardly typical of those earliest plays, and the same can be said for the dénouement here. (Tung 1968, 50)

In contemporanea col distacco dal precedente sentimentalismo, Tian Han abbandona anche le ambientazioni realiste, influenza del modello di teatro occidentale conosciuto in Giappone, e si rifugia in atmosfere più introspettive e simboliche. Significative, a tal proposito, sono le successive opere *Tragedia al lago* (*Húshàng de bēijù* 湖上的悲劇, 1928), *Echi d’un antico stagno* (*Gǔtán de shēngyīn* 古潭的声音, 1928), *Brividi* (*Zhànli* 战栗, 1929) e *Ritorno al sud* (*Nánguī* 南归, 1929).

La prima di questa serie riprende, secondo Tung (1968, 50) un celebre dramma d’epoca Ming, *Il padiglione delle peonie* (*Mǔdān tíng* 牡丹亭, 1598), in quanto una fanciulla morta accidentalmente appare dopo qualche anno nelle vesti di un fantasma per riunirsi al suo amato ma, a differenza dell’opera classica che prevede un allegro finale, la storia di Tian Han termina con l’eterna separazione dei due innamorati.

Echi d’un antico stagno è il trionfo del simbolismo lirico dell’autore, che qui più che in ogni altra opera di questo primo decennio di produzione teatrale dimostra un’incredibile versatilità di stili: gran parte della pièce è incentrata sul monologo che il protagonista rivolge

¹¹ Si tratta della traduzione del termine *bēixǐjù* 悲喜劇 che si trova in Kaplan, ma come quest’ultima spiega (p. 270) Tian Han non fornisce dettagli analitici circa la scelta di questo termine.

all'amata, senza accorgersi che ella, di nome Mei Ying, si è suicidata dieci giorni prima del suo ritorno. Kaplan afferma che la tragedia

demonstrates Tian's interest, if not his skill, in moving away from the straightforward realism and semipolitical concerns of his earlier dramas and in experimenting with symbolism and poetry to make a dramatic statement. (Kaplan 1986, 362)

La terza opera citata, *Brividi*, è innovativa dal punto contenutistico più che a livello stilistico, in quanto porta sul palcoscenico il tema dei disturbi mentali: se da un lato Tung rintraccia nella pièce un certo legame con *Spettri* (1881) di Ibsen (Tung 1968, 52) per gli atteggiamenti dei due protagonisti¹², le similarità si fermano alla sola apparenza, poiché l'intento vero dell'autore risulta essere un'aspra accusa al tradizionale sistema familiare vigente in Cina, ma stavolta si discosta dalle critiche al solito patriarcato che ostacola l'amore spontaneo, come ne *La notte della cattura della tigre*, per concentrarsi piuttosto sull'orrenda umiliazione che la prole illegittima subisce e che porta il protagonista sull'orlo della pazzia (Kaplan 1986, 384).

Anche l'ultimo dramma elencato, *Ritorno al sud*, viene assimilato da Tung all'opera *La donna del mare* (1888) di Ibsen (Tung 1968, 51), dal momento che la struttura poetica che permeava *Echi d'un antico stagno* ritorna soltanto una volta proprio in questo dramma, inusuale sia rispetto ai consueti temi a sfondo sociale trattati nei drammi di Tian Han sia rispetto alle opere degli anni '30 successive alla svolta marxista (Kaplan 1968, pp. 367-8).

La sintetica descrizione delle opere sopra menzionate è finalizzata ad esporre la ricchezza e la poliedricità dei drammi di Tian Han; data la precedente premessa sulla sua trasformazione letteraria dai primi anni '20 fino agli inizi degli anni '30, tuttavia, è forse necessaria un'ulteriore analisi per capire fino in fondo l'estetica del teatro di Tian Han e la sua rivoluzionaria concezione drammaturgica, concetti che verranno affrontati nel successivo paragrafo.

¹² Non è Tung nel suo saggio, bensì Kaplan, a esplicitare di quali elementi in comune si tratti: «Tung limits his analysis of 'Shivers' as an imitation of *Ghosts* to noting the similarities between the protagonist of Tian's play and Oswald Alving: both young men suffer physically and spiritually as a result of sexual transgressions committed by one of their parents. In 'Shivers' Second Son likens himself to a desiccated weed growing at the foot of a wall, deprived of the sunlight he so desperately needs for nourishment, a sentiment that Tung sees as an echo of Oswald's plea for the sun at the conclusion of *Ghosts*» (Kaplan 1986, 64).

1.5.1 La poetica di Tian Han tra romanticismo e realismo

Come già affermato in precedenza, Tian Han è un autore molto studiato in patria, in particolar modo per il contributo che ha fornito in merito alla riforma del teatro avvenuta a partire dagli anni '50, alla quale l'autore ha attivamente partecipato come direttore del Dipartimento per la riforma del teatro (*Xiqū gǎijìnjú* 戏曲改进局)¹³.

In questo paragrafo si cercherà di esporre la concezione del teatro secondo Tian Han, attraverso l'analisi di diversi saggi di studiosi cinesi, anche per poter comprendere in dettaglio quale sia la percezione della figura di Tian Han in patria e come il suo stile sia stato inquadrato.

È interessante partire dalla domanda che Hong (2019, 1) pone all'inizio del suo saggio, a cui verrà fornita una soluzione analizzando diversi punti di vista oltre il presente. Il quesito si focalizza sui concetti di 'romanticismo' (da *làngmàn* 浪漫), 'sentimentalismo' (da *gǎnshāng* 感伤) ed 'estetismo' (da *wéiměi* 唯美): oltre a chiedersi se queste tendenze letterarie caratterizzino tutte le opere del primo decennio di produzione oppure soltanto alcune di esse, Hong mette in luce l'apparente opposizione tra lo stile del primo Tian Han, premesso che quest'ultimo sia associato ai concetti appena menzionati sopra, e la corrente letteraria tipicamente realista (*xiànshízhǔyì* 现实主义) che, invece, si stava diffondendo negli stessi anni in Cina. Ciò che si domanda in sintesi è come possano le opere di Tian Han, che fu addirittura tra i pionieri del teatro moderno negli anni '20, aver avuto un'eccellente ricezione di pubblico ed un impatto enorme su quel contesto culturale profondamente realista.

Per capire, anzitutto, cosa s'intenda per tendenza romantica e sentimentalista di Tian Han, Feng (2019, pp. 63-4) analizza in particolare la trasformazione che la caratterizzazione dei personaggi subisce nel lasso di tempo tra una delle opere iniziali, *Una notte al bar*, e uno dei drammi più maturi, come *Morte di un famoso attore*. Nel primo periodo, infatti, corrispondente alla produzione degli anni '20, Feng sostiene che

¹³ Dal momento questa sezione si attiene a drastici limiti di spazio e che la tematica della riforma istituzionale del teatro non rientra esattamente nel focus del presente elaborato, per approfondimenti si rimanda in particolare alla tesi di Deng (2012) presente in bibliografia.

con lo scoppio del movimento del Quattro Maggio, i giovani si [sentissero] depressi, incerti, come se cercare una soluzione fosse tutto vano, costantemente oppressi, in bilico tra la malinconia e il senso di ribellione¹⁴. (Feng 2019, 63)

Diverso è il sentimento che, a distanza di dieci anni, aleggia tra i letterati, più consapevoli dei problemi della società ma, tuttavia, ancora «avviluppati dall'alone di tristezza causato dalla ricerca dei propri ideali» (Feng 2019, 64).

Esempio calzante del primo caso è la figura di Lin Qianqing, considerato un impotente intellettuale della piccola, meschina borghesia, intrappolato ancora in un sistema di valori feudali e patriarcali, questa sua 'debolezza congenita' non gli permette di lottare per i suoi ideali e di ribellarsi alla vecchia società e di rigettare, nello specifico, i dettami del padre (Feng 2019, 64). Altrettanto interessante è la descrizione che Feng fornisce di Bai Qiuying, la protagonista del dramma *Una notte al bar*, che verrà ripresa successivamente nel paragrafo dedicato all'analisi dei ruoli femminili nelle opere di Tian Han.

Secondo Feng (2019, 66) in *Morte di un famoso attore* si può, invece, notare l'evoluzione del personaggio di Liu Fengxian, che nel corso dello svolgimento della trama, incentrata sulla dicotomia tra la vita sul palcoscenico e le vicissitudini nel backstage,

[...] subisce uno sviluppo costante: dall'essere abbagliata dalle superficialità, abbandona l'arte per riconciliarsi gradualmente con la vita reale, riconoscendo finalmente la verità. Una tale presa di coscienza, tuttavia, non è stata improvvisa, bensì il risultato di un processo tortuoso, una trasformazione che rappresenta la 'difficile strada' che le donne dei ceti più bassi intraprendono, schiacciate da entrambi i lati sia dalla tradizione sia dalla modernità. (Feng 2019, 66)

La conclusione di Feng è, dunque, riassumibile nella convinzione che la vena sentimentalista di Tian Han, che nelle sue prime opere mette indirettamente in luce il mondo emotivo dei personaggi attraverso le loro descrizioni sulla scena, non sia mai stata soltanto una scelta letteraria fine a sé stessa, bensì sinonimo di una più profonda critica sociale. L'atteggiamento malinconico della gioventù, infatti, non è specchio di mero 'umore depresso' (*xiāochén* 消沉), bensì la frustrazione che scaturisce dalla lotta per i propri ideali, una ricerca che vede finalmente un accenno di concretizzazione nei primi anni '30 del Novecento e che,

¹⁴ La traduzione di tutte le citazioni dal cinese è fornita dalla sottoscritta.

difatti, si riflette nell'approccio più 'realista' di Tian Han anche nello stile, non soltanto nei contenuti proposti (Feng 2019, 66).

Per rispondere alla domanda posta da Hong nel suo saggio e riportata sopra, si può affermare che, sebbene Tian Han adotti uno stile dai toni fortemente 'romantici, sentimentali ed estetici', soprattutto in alcuni drammi in particolare, il contenuto delle sue pièce già negli anni '20 è molto legato ai problemi concreti del suo tempo, come il rigetto dei valori tradizionali, tra cui il matrimonio combinato, e il clima di profonda insicurezza dei suoi coetanei, dimidiati tra 'carne e spirito' (Hong 2019, 170). Un teatro che si occupi di portare sulla scena tematiche attuali è, dunque, certamente definibile realista.

Come ribadisce anche Ren Xiangmei nel suo articolo (2017, 1) quello presente in Tian Han è il concetto di 'nuovo romanticismo' (*xīn làngmànzhǔyì* 新浪漫主义), che da un lato si discosta dalle caratteristiche troppo utopistiche del romanticismo tradizionale e d'altra parte non aderisce neanche alla rigidità del naturalismo letterario: è uno stile che ingloba tendenze multiformi, come il simbolismo, l'estetismo e l'espressionismo. Stando a Ren,

[...] Tian Han era convinto che il romanticismo non fosse solamente una corrente artistico-letteraria, poiché riconosceva in essa addirittura la matrice spirituale della democrazia e del movimento socialista.
(Ren 2017, 1)

Quest'ultima riflessione potrebbe, dunque, incontrare l'approvazione di Hong, il quale non solo afferma che i drammi di Tian Han hanno una forte componente di realismo, ma dimostra addirittura come il grandissimo contributo dell'autore si sia concretizzato proprio nel tentativo di modellare il teatro sul modello importato di dramma occidentale, di stampo realista, pur mantenendo caratteristiche tipicamente cinesi (Hong 2019, 172).

1.5.2 Concezione del teatro e sue innovazioni

A tal proposito, si innesta un'analisi più dettagliata sulla concezione di teatro di Tian Han e su come effettivamente sia riuscito ad apportare innovazioni nel panorama culturale del suo tempo, ancora troppo chiuso in merito alla drammaturgia occidentale, non limitandosi a trasferire *in toto* il modello artistico straniero, bensì arricchendolo di contenuti e proprietà formali del tutto cinesi.

A differenza di altri pensatori dell'epoca, che rigettavano la tradizionale opera cinese a favore di una modernizzazione netta dell'arte drammatica, Tian Han ha sempre riconosciuto l'inestimabile valore culturale del teatro tradizionale cinese, a cui a suo avviso bisognava soltanto apportare nuova linfa creativa. Egli era, infatti, favorevole a

'putting new wine into old bottles', in using the old forms of drama to express the new content and in giving a fresh meaning to historical themes. (Fu 1979, 10)

È ancora Hong ad osservare acutamente che, sebbene basate su un teatro d'importazione, le prime opere di Tian Han contengono un elemento tipico del teatro cinese su tre livelli principali.

A livello contenutistico, la trama è 'leggendaria' (*chuánqíxìng* 传奇性), sia per la ricchezza di colpi di scena e scoperte, sia per l'indefinitezza di spazio e luogo, e tale proprietà è una tipica del dramma classico (Hong 2019, 173).

A livello stilistico, i testi presentano l'elemento di 'narratività' (*xùshùtǐ* 叙述体), che indica l'uso di esprimere il mondo interiore dei personaggi tramite lunghi monologhi personali, una sorta di 'auto-espressione' (Hong 2019, 174).

A livello puramente linguistico, infine, Tian Han utilizza un registro molto lirico, sicuramente legato alla frequente presenza sulla scena di artisti, poeti, scrittori, atmosfera che riprende a pieno il clima intellettuale degli anni '20 (Hong 2019, 175).

La modernizzazione dell'arte teatrale in Cina con Tian Han si spinge fino ad innovazioni sul piano puramente tecnico e formale. Mentre nel dramma classico non si faceva uso, se non scarsissimo, di oggetti di scena, Tian Han crea spesso ambientazioni ricche di elementi culturo-specifici di vita quotidiana, una scelta che interrompe l'abitudine di ambientare le opere straniere in contesti fedeli all'originale (Kaplan 1988, 57). Altra radicale trasformazione del teatro è l'uso degli effetti scenici, in particolare delle luci: se nell'opera cinese non vi era alcuna distinzione tra giorno e notte, scene al chiuso oppure all'aperto, in moltissime opere di Tian Han non è raro trovare riferimenti all'illuminazione artificiale di lampade, una tecnologia tra l'altro rudimentale persino per i contemporanei teatri dell'epoca in Cina (Kaplan 1988, 60).

Fornito un breve excursus sulla storia del teatro in Cina e sul contesto letterario dell'epoca, dopo aver inquadrato la figura di Tian Han e le caratteristiche della sua arte drammatica, si passerà, dunque, all'analisi più dettagliata di una delle prime opere, forse la più rappresentativa, della produzione degli anni '20: *Kafeidian zhī yi ye*, titolo tradotto con *Una notte al bar*.

1.6 *Una notte al bar*

Il testo di Tian Han di cui si propone la traduzione italiana è intitolato *Kafeidian zhī yi ye*, tradotto nella presente versione con *Una notte al bar*. Si tratta di una pièce teatrale ad atto unico, scritta inizialmente a Tokyo nel 1920 e rivisitata in una seconda edizione a Shanghai nel 1932. La tesi della sottoscritta si è focalizzata sulla traduzione della versione definitiva dell'opera, della quale non mancherà un'analisi accurata delle principali differenze rispetto all'originario concepimento dell'autore. Dopo un sintetico riassunto della trama, piuttosto lineare, si passerà ad una brevissima analisi dei ruoli femminili nelle opere primitive di Tian Han, con un'attenzione particolare rivolta proprio alla protagonista del dramma tradotto; la sezione si concluderà, poi, con la critica dello scritto alla luce delle maggiori imperfezioni che evidenziano l'acerbità del drammaturgo in erba qual era Tian Han all'epoca della stesura dell'opera.

1.6.1 Trama dell'opera

Il sipario si apre su una vivida scena di convivialità tra clienti che bevono e chiacchierano al tavolino, serviti dalla cameriera di nome Bai Qiuying, protagonista del dramma. Dopo alcune battute, si viene a scoprire di più sulla storia della giovane Qiuying: uno dei clienti conosce bene, infatti, la famiglia Bai, in particolare il defunto padre della ragazza, la quale si è trasferita in città proprio in seguito alla morte del nonno e del genitore, lutti che hanno gettato la famiglia sul lastrico.

Durante la conversazione, Qiuying si mostra particolarmente interessata alla sorte di un certo Qianqing, suo vecchio compagno di scuola e rampollo della ricchissima ma disonesta famiglia Li, con il quale spera di continuare gli studi, come del resto si evince dalle

lettere che si sono scambiate nei mesi della loro lontananza. Alla notizia che Qianqing è già in città, la ragazza si illude di intraprendere presto una romantica storia d'amore con lui.

L'entusiasmo di Qiuying si scontra presto con l'imperante pessimismo di Lin Zeqi, studente universitario e altro assiduo frequentatore del locale, in cui il ragazzo si rifugia a bere fino a soffocare il suo male di vivere. Forte dei suoi promettenti progetti futuri, Qiuying riesce quasi a infondere speranza e ottimismo in Zeqi quando, sfortunatamente, la realtà si rivela molto diversa dall'idillio che sogna con Qianqing: il caso vuole che quella sera stessa il giovane si presenti al bar, ignaro che lì vi sia a lavorare Qiuying, accompagnato dalla ragazza che sta frequentando, sua promessa sposa.

Nel dialogo di confronto, si comprende che Qianqing è venuto meno al patto d'amore con Qiuying e che non è più intenzionato a sposarla, men che meno dopo aver scoperto il lavoro che la ragazza ha deciso di svolgere per poter racimolare qualche soldo e pagarsi gli studi. Agli occhi del padre di lui, infatti, sarebbe stato troppo umiliante affiancarsi ad una ragazza dal ceto così basso e dalle condizioni economiche critiche, troppo distanti dallo status sociale di cui godono i Li.

Qiuying passa, dunque, dall'essere irrimediabilmente sconsolata ad assumere un atteggiamento orgoglioso e distaccato: alla richiesta di restituzione delle lettere, la cui diffusione avrebbe causato un certo disonore a Qianqing, e alla sfacciata offerta di un migliaio di *yuan* come risarcimento dei danni morali, Qiuying reagisce gettando le missive e il denaro tra le fiamme e rifiutandosi persino di stringere la mano a Qianqing prima di salutarlo.

Zeqi cerca, in seguito, di consolare Qiuying, ricambiando la premura che lei aveva avuto nei suoi confronti; i due finiscono, così, per stringere un patto di 'fratellanza' simbolica per supportarsi a vicenda.

Il dramma si conclude con la presa di coscienza da parte di Qiuying: dopo aver riflettuto sulle parole di Zheng Xianji, amico di Zeqi giunto al bar per riportarlo a casa, la protagonista si rende conto che non serve a nulla versare lacrime per quanto è successo e che, piuttosto, è bene rimboccarsi le maniche e continuare a vivere, consapevole del mondo che la aspetta fuori, una realtà come quella cinese degli anni '20, in continuo fermento sociale e politico.

1.6.2 Differenze tra la stesura del 1920 e quella del 1932

Pur non riuscendo a reperire il testo originale del 1920, grazie alla traduzione in lingua inglese di Kaplan (1986) è possibile ripercorrere le maggiori differenze tra la prima stesura di *Una notte al bar* e la sua versione rivisitata in seguito alla svolta politico-letteraria di Tian Han.

La traduzione inglese è presa a modello per il confronto in quanto la pertinenza del metatesto al testo di partenza si ritiene altamente affidabile. Si riporta di seguito la testimonianza della studiosa che, al di là di piccole alterazioni ai nomi per renderli più ‘accettabili’ in un contesto anglofono e minime libertà traduttive nel registro al fine di veicolare una maggiore recitabilità del testo, ha eseguito la traduzione preservando

[...] inasmuch as possible, the structure, syntax, punctuation, and spirit of Tian's original dramas while attempting to render his dialogue into a smooth, theatrically workable English equivalent. (Kaplan 1986, 88)

È molto plausibile, dunque, che le maggiori divergenze riscontrate tra la traduzione inglese e il testo di riferimento cinese utilizzato come prototesto per la presente proposta di traduzione siano da attribuire unicamente all’operato di Tian Han.

Una prima, significativa differenza che si evidenzia tra il testo cinese del 1932 e la versione precedente è l’ampia descrizione che Lin Zeqi fornisce a Bai Qiuying riguardo la sua condizione di studente squattrinato e dipendente dal sostentamento del padre: i dettagli sulla situazione familiare, compresi i riferimenti al fratello e alla madre defunta, vengono rimpiazzati da un accenno alle disastrose condizioni economiche di quelli che una volta erano benestanti proprietari terrieri e che a causa della guerra civile si sono indebitati¹⁵.

Altra modifica, estremamente rilevante ai fini dell’interpretazione stessa dell’opera, è la stretta di mano tra Bai Qiuying e Li Qianqing: mentre nella versione del 1920 la ragazza acconsente a questa forma di saluto (Kaplan 1986, 130), nella stesura successiva si rifiuta di eseguire un gesto che più volte nel resto della pièce assurge a simbolo dell’inconciliabile rapporto tra le classi popolari e la borghesia. A tal proposito, dunque, si riporta la ricorrente

¹⁵ Per leggere nello specifico il passo cui si fa riferimento, si consiglia il confronto tra Kaplan 1986, pp. 114-5 e pagina 53 del presente elaborato.

frase pronunciata prima dal Cliente A e, poi, dalla stessa Qiuying: «Raramente la mano di un ricco s'intreccia con quella di un povero»¹⁶. Risulta chiaro che con questa semplice modifica l'autore abbia voluto 'sterzare' notevolmente verso una posizione più rigida in merito al divario tra 'ricchi e poveri', che si traduce nel gap sociale tra classe borghese e proletaria.

Questa nuova consapevolezza assume forme ancora più evidenti nell'ultima, radicale alterazione che si riscontra nella parte conclusiva del dramma. Mentre nella prima versione di *Una notte al bar* la protagonista, rimasta sola al tavolo col suo whisky, indulge in una rassegnata autocommiserazione finale «Oh, loneliness ... I must go on living.» (Kaplan 1986, 136), a fare la differenza nella versione del 1932 non sono tanto il sospiro e la frase finale di Qiuying, che asciugandosi le lacrime pronuncia

[M]eglio mettersi subito all'opera. È vero, le lacrime non servono a nulla. Bisogna armarsi di tanto coraggio per continuare a vivere. (p. 84)

quanto, piuttosto, la gestualità della ragazza, che di colpo si alza dalla sedia e si mette a rassettare il tavolino prima dell'arrivo degli altri clienti. La maggiore determinatezza che si denota dal comportamento della protagonista è indice della differenza sostanziale tra il mancato finale positivo della prima versione, che si conclude su una nota di profonda amarezza, e l'atto di fiducia della cameriera nella versione del 1932, una speranza data dalla volontà di adottare un nuovo e più responsabile approccio alla vita.

1.6.3 Personaggi femminili nel teatro di Tian Han: studio di Bai Qiuying

Avendo analizzato varie sfaccettature del teatro di Tian Han, si ritiene utile soffermarsi brevemente sul ruolo di Bai Qiuying e sulla rilevanza letteraria che esso incarna nel panorama dei personaggi femminili del teatro di Tian Han¹⁷.

Ancora una volta Kaplan (1988) è artefice di un interessante approfondimento sull'argomento, nel quale rivolge particolare attenzione alla protagonista del dramma

¹⁶ Si vedano rispettivamente pagina 43 e pagina 78 del Capitolo due.

¹⁷ Per la brevità del presente elaborato non è possibile analizzare altri ruoli femminili al di fuori della protagonista del dramma tradotto, ma per maggiore completezza di dettagli circa il discorso delle donne nelle opere iniziali di Tian Han si rimanda al saggio di Kaplan.

tradotto, ovvero Bai Qiuying di *Una notte al bar*, e le donne presenti nella pièce successiva, *La notte della cattura della tigre*. La riflessione di Kaplan si sviluppa sull'analisi di Kristeva, la quale si sofferma sulla condizione di assoggettamento delle eroine nei drammi teatrali di inizio Novecento¹⁸: i soggetti femminili, pur presenti nelle opere, sono vincolati ai valori di una società fortemente patriarcale e, nello specifico delle dinamiche interne al dramma, le quali indubbiamente reiterano un modello di società reale, era necessario che

a male representative of the power structure is required to validate the heroine's efforts. (Kaplan 1988, 88)

A partire dai movimenti rivoluzionari degli anni '20, anche il teatro si apre alle innovazioni e poiché Tian Han è tra i fautori della modernizzazione nel suddetto ambito artistico, non può che aver incarnato anche le lente ma significative trasformazioni nella percezione dei ruoli femminili nell'arte drammatica.

Definire femminista l'approccio di Tian Han sarebbe del tutto anacronistico e falso, ma un merito che bisogna riconoscere all'autore è quello di aver dato voce a quella fetta di popolazione solitamente zittita nella tradizione confuciana e di aver portato sulla scena i valori e i problemi inerenti alla vita delle donne nella Cina degli anni '20 (Kaplan 1988, 89).

Stando al commento di Kaplan, per quanto la trama di una storia d'amore infranta dalle concezioni sociali che si ritrova in *Una notte al bar* si collochi in un filone tematico particolarmente di successo a partire dal Movimento del Quattro Maggio, ad un'attenta analisi il ruolo di Bai Qiuying assume connotazioni ben più originali e rende la pièce «a moving illustration of Tian Han's perceptions of gender relationships» (Kaplan 1988, 90).

Qiuying è l'unica capace di superare entrambe le costrizioni di cui i personaggi maschili che la circondano sono facili vittime, ovvero da un lato i severi valori familiari tradizionali di Li Qianqing e dall'altro lo 'slancio individualista' ispirato alle mode occidentali in Lin Zeqi: ella decide di andare incontro ad un futuro incerto, fatto di mesi di solitudine e difficoltà economiche, pur di sfuggire alla decisione degli zii di un matrimonio forzato e di perseguire i sogni in cui crede, ovvero terminare gli studi e intraprendere una splendida storia d'amore.

¹⁸ Per approfondimenti lo studio di Kristeva sulle donne nella società cinese, si raccomando la lettura di Kristeva (1977).

La dimostrazione che l'intento di Qiuying sia estremamente avanti per quei tempi e privo di qualsiasi pregiudizio risiede, secondo un parere personale, nell'ingenua aspettativa che Qianqing possa non soltanto comprendere la scelta di fare la cameriera per mantenersi ma, addirittura, apprezzare il suo coraggio, come si evince dal passo in cui la protagonista si confronta direttamente con Li Qianqing¹⁹.

Kaplan commenta il cambiamento subito da Bai Qiuying nella versione finale dell'opera, datata 1932: come si è accennato nel precedente paragrafo, infatti, il finale nella stesura definitiva è profondamente influenzato dalle parole di un personaggio secondario, Zheng Xiangji, che non sono presenti nella prima versione dell'opera e che spingono la protagonista a riflettere sulle problematiche sociali e sull'atmosfera di crisi che affliggono la madrepatria in quel momento. Dal tentennamento di una giovane donna in procinto di affrontare un futuro oscuro e incerto, si passa a rappresentare sulla scena una ragazza improvvisamente più matura e consapevole, volenterosa di cambiare le sorti della sua vita e del paese. Nell'analisi di Kaplan, Bai Qiuying in definitiva si conforma al paradigma descritto da Kristeva del *deus ex machina* maschio che di colpo risolve i conflitti sulla scena (Kaplan 1988, 93).

Per quanto acuta sia l'analisi di Kaplan, si ritiene quest'ultima affermazione troppo affrettata e lacunosa di un'ulteriore e più ampia spiegazione che, tuttavia, la studiosa non fornisce. Ad un occhio critico, infatti, è facile notare che il repentino cambiamento nell'atteggiamento di Bai Qiuying non sia da attribuire alla solita figura della donna che si autoconvince o piega passivamente il capo ai dettami improvvisi di un uomo, ma sia, invece, una sorta di 'difetto di trama', comune al primo decennio di produzione in Tian Han.

Per comprendere meglio questo punto, è utile evidenziare come anche Lin Zeqi del resto subisca cambiamenti d'umore piuttosto rapidi, grazie proprio all'intercessione di Bai Qiuying, e quanto profondamente si lasci convincere dalla fraterna premura della ragazza, la quale è causa primaria dell'atteggiamento ottimista dell'amico.

A proposito di 'difetti' nelle opere di Tian Han, si passerà ora a descrivere in maniera più chiara le evidenti falle che caratterizzano le prime opere dell'autore, in particolar modo quelle rilevate nel testo in esame.

¹⁹ Si veda pagina 66 del presente elaborato.

1.6.4 Critica ai meriti e alle imperfezioni di *Una notte al bar*

Per quanto notevole e inedita sia questa prima grande opera di Tian Han, una certa immaturità come drammaturgo è ancora evidente in alcuni aspetti della pièce.

In particolar modo, come osserva ancora Kaplan (1986, 88), lo svolgimento della trama si affida spesso al caso fortuito: la casuale apparizione di Qianqing nel locale dove lavora Qiuying, appena pochi minuti dopo averlo menzionato e a distanza di mesi sia dall'ultimo incontro sia dall'eventuale ricongiunzione futura, risulta fin troppo conveniente e forzata.

La dicotomia tra spirito e carne, solo vagamente accennata da Lin Zeqi, non viene sviluppata, eppure sarebbe stata una tematica filosofica molto interessante da approfondire.

Al di là del superficiale sviluppo interiore dei personaggi e della già menzionata repentinità con cui Lin Zeqi passa da 'vittima' a consolatore e Bai Qiuying si lascia convincere dalla secca e pungente critica sociale di una figura minore come Zheng Xiangji, è da ribadire, senz'altro, l'essenziale valore letterario del dramma in sé.

Oltre alle innovazioni tecniche relative all'adozione di oggetti sulla scena e di luci per rendere l'ambiente quanto più reale possibile, il merito più grande che si riconosce a Tian Han risiede nell'aver sperimentato l'innesto del teatro moderno occidentale in Cina, calando il modello drammatico 'straniero' in un contesto profondamente autoctono e in costante evoluzione, come mai nessuno prima di allora era riuscito a fare e suscitando un discreto successo.

CAPITOLO DUE: Proposta di traduzione – *Una notte al bar* di Tian Han

Autore:

Tian Han.

Personaggi:

Lin Zeqi, venti anni, studente universitario;

Zheng Xiangji, ventidue anni, amico di Lin Zeqi;

Li Qianqing, ventidue anni (all'inizio denominato "Ragazzo");

Miss Chen, venti anni (denominata "Donna" in tutto il testo);

Bai Qiuying, diciannove anni, cameriera del bar;

proprietario della caffetteria;

tre clienti, da qui in seguito denominati 'Cliente A, Cliente B, Cliente C';

un domestico.

Periodo:

inizio dell'inverno, anno 1920.

Luogo:

una grande metropoli in Cina.

Ambientazione:

una deliziosa caffetteria. Sulla destra vi è una credenza per riporre le stoviglie, al cui centro è posto un ampio specchio. Nella parte anteriore del palco vi è un bancone, su cui sono poste caffè, latte ed altre bevande calde, oltre a utensili da cucina come tazze, piatti, ecc.; sulla parte sinistra del bancone è posizionato un grosso vaso di fiori, mentre alla destra c'è una porta che dà sulla cucina ed una piccola stanza, il cui ingresso è coperto da una tenda. Un terzo della stanza è separato dalle altre due parti da uno schermo verticale, così che, in proporzione a sinistra, ci siano due terzi, a destra un terzo. Sulla destra vi è un tavolino rotondo, sui cui sono poggiate alcune piante tropicali; a un lato del tavolo, posizionato in direzione dello schermo, vi è un

divanetto, e sulla scena non mancano un paio di sedie con braccioli, accanto a due lunghi tavoli orizzontali. A sinistra del palco, invece, c'è un divano più ampio. I crisantemi sono sparsi in tutto il locale in modo tale che, alla luce della lampada a gas, illuminino la scena di bianco e giallo. A entrambe le pareti verdi sono appesi dipinti ad olio e manifesti pubblicitari. Sulla sinistra del palco vi è una porta girevole.

[È una fredda notte di inizio inverno. Alcuni clienti chiacchierano chiosamente al tavolo mentre sorseggiano dai loro bicchieri. La stufa a carbone riscalda l'ambiente, rendendolo molto accogliente. Bai Qiuying, la cameriera, sta versando da bere ad un cliente.]

CLIENTE A

(Solleva il bicchiere) Ah, che serata perfetta per bere in compagnia!

(Si rivolge al Cliente B) Chen, vecchio mio, perché non brindi ancora con noi?

CLIENTE B

Non mi va. Se bevo troppo so già che avrò un mal di testa tremendo.

CLIENTE A

Sciocchezze! *(Svuota il bicchiere in un solo sorso)* Cameriera! Versane ancora.

[Bai Qiuying riempie il bicchiere.]

CLIENTE A

(Si rivolge al Cliente C) Almeno tu potresti unirti a me. Come diceva il poeta Li Bai: «Per godersi la vita negli sprazzi di gioia, mai lasciare che la luna si rifletta nella coppa vuota!». Quest'anno ti sei trovato una bella mogliettina, non pensi sia il caso di festeggiare? Su, dai, brindiamo ancora. Cameriera, puoi venire a riempirgli il bicchiere?

CLIENTE B

(Si rivolge al Cliente C a bassa voce) Jianxun, non dargli retta. Smettila di bere!

CLIENTE A

(Si mostra infastidito) Chen, che tu non voglia bere più è un conto, ma almeno non impedirglielo! Te le darei di santa ragione.

CLIENTE C

(Sorridente debolmente) In realtà Chen ha ragione, non dovrei esagerare. Non sono abituato a bere molto, e lui ne è testimone. Ma questa sera è un'occasione speciale, perciò mi sono unito a voi per qualche bicchiere. Uno in più e mi ubriacherei di brutto.

CLIENTE A

E anche se fosse così, che importa? La vostra vita resterà comunque misera.

(Si rivolge a Bai Qiuying) Cameriera! Eccoti di nuovo. Ti va di bere un bicchierino insieme a me?

BAI QIUYING

(Ridacchia) Signore, non posso bere alcol. Anche una goccia mi dà alla testa.

CLIENTE A

Bene, allora ti basterà un sorso.

BAI QIUYING

E va bene, lo accetto.

[Bai Qiuying assaggia un sorso.]

CLIENTE A

Oh bene, meno male che c'è questa bella signorina. Continuo a chiamarti signorina, ma quanti anni hai esattamente? E quando sei arrivata qui? Non mi sembra di averti mai visto prima.

BAI QIUYING

Quest'anno sono diciannove. Vivo qui dagli inizi di settembre, quasi tre mesi fa.

CLIENTE A

Mi sembrava di riconoscere un accento familiare, non di queste parti. Vieni per caso dalla contea di Dongxiang?

BAI QIUYING

Esatto, precisamente dalla città di Qinghua.

CLIENTE A:

Anch'io sono di Dongxiang. Da quale villaggio vieni? Qual è il tuo cognome?

BAI QIUYING

Il mio cognome è Bai. Vengo dal villaggio di Tengluo.

CLIENTE A

Conosci per caso un certo Bai Renyou?

BAI QIUYING

Era mio nonno.

CLIENTE A

Non ci credo, che coincidenza!

[Bai Qiuying annuisce.]

CLIENTE A

Ho sentito dire che la tua famiglia non se la sta passando molto bene negli ultimi anni. Dopo la morte di tuo nonno, tutti i parenti si sono un po' allontanati. Come se non bastasse, anche quel brav'uomo di tuo padre è venuto a mancare l'anno scorso.

(Si rende conto all'improvviso di essere stato troppo indelicato, cerca di cambiare argomento)

Dimmi un po', ti sei trasferita in città, proprio un bel cambiamento! Oggi il mondo è diventato più grande, e voi giovani partite alla ricerca di una vita migliore, più indipendente... è una scelta saggia.

BAI QIUYING

Mi scusi, signore, posso chiederle come si chiama? Conosceva mio padre?

CLIENTE A

Mi chiamo Feng. Anni fa ho lavorato come insegnante a Qinghua, all'epoca ero molto amico di tuo padre. Mi sono trasferito in città nell'anno in cui morì tuo nonno. Anche mia figlia è qui per studiare al momento. La mia famiglia vive al numero 143 di Vicolo Qianmen, terzo palazzo. Mi farebbe molto piacere venirti a prendere per trascorrere una giornata con noi qualche volta.

BAI QIUYING

La ringrazio, signore, è davvero molto gentile. Verrò volentieri a trovarla. Ad ogni modo, per caso lei sa dove abita il signor Li Mingshu?

CLIENTE A

Li Mingshu? Intendi forse quell'uomo grasso che commercia sale in nero?

[Bai Qiuying arrossisce, resta in silenzio.]

CLIENTE A

E perché mai ti interessa? Comunque, ho saputo che si è trasferito a Shanghai dopo essersi arricchito con la sua azienda di trasporti.

BAI QIUYING

Con tutta la famiglia?

CLIENTE A

Sì, tutti insieme, ma ho sentito che suo figlio sta proseguendo gli studi universitari qui in città.

BAI QIUYING

Si riferisce al primogenito Qianqing, giusto?

CLIENTE A

Esatto, Qianqing. Si è diplomato alla Nanhua, per poi trasferirsi qui subito dopo.

BAI QIUYING

Ah, capisco... non ne sapevo nulla! Si è già iscritto all'università? E che cosa studia? Scommetto che frequenta la facoltà di legge. È felice che lei sappia, signor Feng?

CLIENTE A

(Osserva Bai Qiuying sorridere) Sta bene. Ma come mai tutte queste domande su di lui?

BAI QIUYING

Perché eravamo compagni di liceo. Ci scambiavamo delle lettere quando studiava alla Nanhua.

CLIENTE A

E da quando sei in città non l'hai ancora incontrato?

BAI QIUYING

Quando ero ancora al villaggio, il giovane Qian mi propose di raggiungerlo qui per proseguire gli studi. Disse che stava per diplomarsi e che, una volta finito il liceo, sarebbe tornato per aiutarmi. Ma poi mio padre venne a mancare, perciò decisi su due piedi di trasferirmi in città, nonostante non avessi alcun familiare o conoscente qui. Non ho altra scelta che lavorare in questa caffetteria per pagarmi da vivere, almeno finché il giovane Qian non verrà da me. Bene, signor Feng, questa sì che è un'ottima notizia! Qianqing è già qui in città! Anche se al momento non siamo in contatto, lui saprà sicuramente il mio indirizzo, e verrà senz'altro a trovarmi presto. Non è meraviglioso? Solo che... solo che, signor Feng, non è che Qianqing si infurierà con me non appena vedrà in quale genere di posto sono finita?

CLIENTE B

(Si intromette nella conversazione) È evidente che lui sia affezionato a te, perché mai dovrebbe arrabbiarsi?

CLIENTE A

Giusto! Ma poi, signorina, questo posto non è per niente male! In un ambiente come questo, puoi assaporare una vita eterna... a cosa serve iscriversi all'università? Oddio! Ho blaterato così tanto che quasi dimenticavo di bere. Signorina Bai, versami un altro bicchiere, per cortesia. E brinda insieme a me.

BAI QIUYING

Non posso, il whisky è troppo forte per me. Al massimo berrò un po' di vino.

CLIENTE C

Anch'io preferisco il vino.

CLIENTE A

Voi due amate i sapori stucchevoli, non riuscite ad apprezzare la grandezza del whisky.

(Svuota il bicchiere in un sorso solo) Oh... alla salute! Delizioso.

(Dà un'occhiata all'orologio sulla parete) Già le nove.

(Sparge delle monete sul tavolo) Signorina, conta un po' quanti soldi ti dobbiamo.

BAI QIUYING

Sono cinque *yuan* e nove centesimi in totale.

CLIENTE A

Allora prendi questi dieci *yuan* e portami il resto.

CLIENTE B e CLIENTE C

(Parlano contemporaneamente) Ecco, prendi i miei! Ho qualche spicciolo anch'io!

CLIENTE A

(Raccoglie le sue monete) E va bene, lo accetto. Per questa volta pagate voi.

[Clienti B e C arrossiscono mentre frugano nei loro portafogli vuoti.]

CLIENTE A

(Ridacchia) Non c'è problema, permettetemi di offrire allora.

[Bai Qiuying esce di scena. Contemporaneamente, un giovane pallido in volto entra di colpo nel bar. Bai Qiuying ritorna sulla scena.]

BAI QIUYING

Buonasera, si accomodi pure.

(Si rivolge al Cliente A, porgendogli il resto) Grazie mille. Non mi aspettavo di incontrare un mio conterraneo questa sera. E poi ho finalmente avuto notizie su Li Qianqing. Signor Feng, venga a trovarmi più spesso. Incontrarla è stato come rivedere un mio familiare.

CLIENTE A

Tornerò sicuramente. E poi, come già detto, ti ospito volentieri a casa mia. Si è fatto tardi, è ora di andare. Dovrai solo portare pazienza qui: il posto non è male, personalmente amo questo stile di vita. E ricorda di non star troppo dietro a Qianqing.

BAI QIUYING

Capisco... tuttavia, non ho dubbi che sarà lui a trovare me.

CLIENTE A

(Sorridente in modo compassionevole, mesto) Certo, magari verrà. Ma ricordati, raramente la mano di un ricco s'intreccia con quella di un povero. Dopo aver lottato una vita intera, non ho altro di cui vantarmi se non di un briciolo di esperienza. Non sopportavo l'effimera morale di questo mondo, e non avevo grandi possibilità di scelta, perciò mi sono dato ai vizi. Ho iniziato a bere, a fumare. Quell'uomo che un tempo era insegnante a Qinghua adesso non

c'è più: sono tutta un'altra persona. Una persona che, immagino, non considererai certo come uno zio cui mostrare stima e rispetto.

BAI QIUYING

Questo non è affatto vero.

CLIENTE A

Sperpero tutti i soldi che ho in questo stile di vita. Non posso farne a meno, vi sono assuefatto.

(Si interrompe di colpo, volge lo sguardo di lato e poi riprende) Sai cosa? Invidio la vita di quel poeta russo che abita nell'ostello qui di fianco. Hai capito di chi parlo? Quello cieco.

BAI QIUYING

Intende il signor Kerensky che un mese fa gironzolava da queste parti?

CLIENTE A

Proprio lui.

BAI QIUYING

Quel tipo è davvero interessante. È venuto a bere in questo bar qualche volta insieme a dei compagni dell'università. Ha i capelli dorati, e quando parla ha sempre quel sorriso malinconico stampato in volto. La sua voce è vellutata: una sera, dopo qualche bicchiere, era così alticcio che si mise a suonare la chitarra e a cantare. All'inizio intonò una canzone russa sulla rivoluzione, davvero magnifica. Mi prese così tanto che mi fece venir voglia di lanciare bombe!

CLIENTE A

Incredibile!

BAI QIUYING

Poi, però, intonò un'altra canzone: era la storia di una principessa morta per amore. La melodia era talmente malinconica che egli stesso, mentre cantava, non riuscì a trattenere le lacrime. Si dice in giro che sin da piccolo quel poeta abbia vissuto lontano dalla madre e dai fratelli, attraversando molti paesi tra cui la Birmania, la Thailandia, l'India, il Giappone. E non vi era governo che non lo maltrattasse, o peggio ancora esiliasse. Eppure, dovunque andasse, riusciva a smuovere gli animi dei giovani, che provavano sempre empatia per lui.

CLIENTE A

Sembra che la sua stessa vita sia una triste elegia: afflitta, ma in qualche modo invidiabile. Un poeta cieco ed esiliato, che vaga ramingo per il mondo con la sua chitarra... non è forse il soggetto ideale di una malinconica nenia? Adesso basta bere, è il vino a parlare per me.

BAI QIUYING

La prego, venga più spesso a trovarci.

CLIENTE A

Va bene. Chen, vecchio mio, prendi il cappello e andiamo via. Arrivederci!

BAI QIUYING

Aspettate! Signor Chen, non dimentichi il bastone.

CLIENTE B

Oh, grazie tante. Arrivederci.

[Clienti A, B e C lasciano il palco.]

BAI QIUYING

(Si avvicina a Lin Zeqi) Oh, caro Lin, mi perdoni, sono mortificata! Stavo scambiando qualche chiacchiera col mio compaesano e ho finito per dimenticarmi di lei.

LIN ZEQUI

Non preoccuparti, ero così preso anch'io dalla vostra conversazione che non ho più pensato a cosa ordinare da mangiare.

BAI QIUYING

Va bene, allora mi dia giusto qualche minuto per ripulire il tavolo e le porto il caffè.

[Bai Qiuying esce di scena portando con sé le stoviglie sporche, poi ritorna con il caffè che porge gentilmente a Lin.]

BAI QIUYING

Chiedo ancora scusa per averla fatta aspettare così tanto. Come si sente oggi? Ieri sera ero un po' in pensiero, ho visto che aveva bevuto un po' troppo ed è tornato a casa da solo.

LIN ZEQU

Ieri sera ero così ubriaco che non ricordavo più dove fosse l'ingresso del mio dormitorio. Ho persino sbattuto contro una cabina telefonica, ma nulla di che. L'alcol ti scombussola la mente, il che non è un male in fin dei conti.

BAI QIUYING

Come mai oggi non è venuto col suo amico, Zheng, giusto? Vedo che trascorrete molto tempo assieme.

LIN ZEQU

Sicuramente tornerò altre volte con lui, ma stasera avevo bisogno di passare del tempo da solo. Sai, lui ha un temperamento molto forte, per cui certe volte sono a disagio in sua presenza. Mi considero un tipo molto fragile, al punto che temo di lacerarmi al solo tocco amorevole delle persone a me care. Come potrei sopportare le provocazioni di Zheng, così taglienti? Mi dicono che non mi faccio problemi a sbandierare i miei sentimenti, ma per una buona volta vorrei sfogarmi da solo... Bai, il caffè non basta. Portami una bottiglia di whisky, per favore.

BAI QIUYING

Lin, non è meglio una birra? Bere tanto whisky non fa bene. Prima l'ho assaggiato appena e ho ancora la nausea.

LIN ZEQU

Portamene una bottiglia. Cos'è, pensi non possa permettermi di pagarla?

BAI QIUYING

Non è per questo. Credo che lei, signor Lin, non dovrebbe bere molto stasera.

PROPRIETARIO DEL BAR

(Solleva la tendina) Qiuying! Se il cliente ti chiede della birra, tu devi portargli birra! Se vuole il whisky, dagli del whisky! Piantala con le chiacchiere inutili.

[Il proprietario riabbassa la tendina.]

BAI QIUYING

(Appoggia svogliatamente la bottiglia) Va bene. Ecco il suo whisky, signor Lin. Almeno un boccone con cui mandar giù l'alcol?

LIN ZEQU

Non mi va nulla. Qiuying, mi piacerebbe molto chiacchierare con te.

BAI QIUYING

E di cosa potremmo parlare? Sono una ragazza molto ordinaria, conduco una vita piuttosto monotona. Non conosco niente di arte o letteratura.

LIN ZEQU

Proprio perché non sai nulla di questi argomenti e sei così pura ed innocente che preferisco parlare con te. Dai, almeno bevi un sorso anche tu.

[Lin Zeqi beve tutto il bicchiere di whisky, poi fa un'espressione facciale distorta a causa dell'amarezza della bevanda.]

BAI QIUYING

Grazie, ma non posso bere. E lei dovrebbe andarci piano.

[Lin Zeqi butta giù un altro bicchiere.]

BAI QIUYING

Signor Lin, sono davvero scettica.

LIN ZEQUI

Cosa può mai turbare la mente della signorina Qiuying? Mi piacerebbe saperlo.

BAI QIUYING

A dire il vero, molti pensieri. Anzitutto, proprio non capisco perché mai voi giovani rampolli non spendiate il vostro tempo a studiare o lavorare. Al contrario, venite qui a bere da miserabili, come se la vostra vita dipendesse dalle bottiglie di whisky. Quando si inizia a bere ci si sente bene, certo, ma presto vi sembrerà di ingoiare bile.

[Lin Zeqi intanto resta in silenzio, mesto.]

BAI QIUYING

Chiedo scusa se l'ho offesa. Il fatto è che vedo molti ragazzi come lei bere alla stessa maniera, e mi chiedo se per caso ci sia qualcosa nascosto in questo bicchiere che io non afferro.

LIN ZEQUI

Qiuying, aspetta che cada in uno stato di completa atarassia dovuto all'alcol, e poi potrò risolverti tutti i dubbi che hai. In questo momento mi sento troppo afflitto per risponderti.

BAI QIUYING

Cosa la affligge?

LIN ZEIQI

Non chiedermelo.

BAI QIUYING

E perché non dovrei? Nove volte su dieci voi uomini di un certo livello siete afflitti da pene d'amore. È questo anche il suo caso?

LIN ZEIQI

So solo che non sono in grado di amare altre persone.

[Bai Qiuying resta in silenzio, pensierosa.]

LIN ZEIQI

Ed è per questa ragione che sono diventato un bambino che ha smarrito la via di casa.

BAI QIUYING

(Fa per dire qualcosa, ma si blocca) Allora le suggerisco di ritrovare la strada prima possibile. Noi giovani non siamo fatti per resistere a lungo nel dolore, signor Lin.

LIN ZEIQI

Stamattina ho ricevuto una lettera dal vecchio Zheng, ed anche lui mi ha dato il tuo stesso consiglio. Ah, Qiuying, non so quanto duramente mi toccherà lottare per ritrovare la via, e non conosco nemmeno cosa la volontà divina abbia in serbo per me, o se semplicemente il destino si sta prendendo gioco di me. So soltanto che è difficile mettersi alla ricerca. Tutto mi affligge! E non so se questo dolore durerà per sempre o solo un istante. La mia vita è in costante bilico tra lo spirito e la carne.

BAI QIUYING

Non capisco, signor Lin, secondo lei non esiste un equilibrio tra le due opzioni?

LIN ZEQUI

Forse per un tipo come Zheng sarebbe plausibile, ma no, non per me. Non c'è verso di conciliare le due cose. La mia vita, esattamente come sostiene Zheng, è dimidiata tra lo spirito e la carne, ed in uno stato di oscillazione continua come questo, non riesco a trovare un punto di stabilità. Il dolore m'incendia fin nelle profondità del cuore, come fiamme che devastano l'inferno. Ultimamente il pensiero della morte mi sfiora spesso. Me la immagino così, la morte: un'ombra color pece che ad ali spiegate invoca il mio nome.

BAI QIUYING

(Sospira, affranta) Oh.

LIN ZEQUI

Qiuying, non essere in pensiero per me. Non ho intenzione di lasciare questo mondo al momento, per quanto sia tentato. Resto pur sempre un debole, per cui non posso far altro che annegare la mia disperazione nell'alcol. Bicchiere dopo bicchiere, ah! E pensare che prima disprezzavo l'alcol, finché non ne ho scoperto i benefici.

[Lin Zeqi manda giù un altro sorso.]

BAI QIUYING

Dovrebbe conoscerne anche gli svantaggi, però.

LIN ZEQUI

Apprezzo molto la tua premura, Qiuying, ma di buoni a nulla come me ce ne sono tanti in giro, hai forse intenzione di prendertene cura a uno a uno? Lasciami stare, per favore.

BAI QIUYING

Signor Lin, perché mai dovrei lasciarla stare? Se vedessi un mio parente in procinto di buttarsi in un pozzo, crede non mi verrebbe istintivo spingerlo via? Pensi ad un fiore che sta

lì ad appassire giorno dopo giorno: si sa che bisogna annaffiarlo per far sì che non muoia. Ecco, dunque, io che la vedo sempre più emaciato, non dovrei preoccuparmi? Signor Lin, non si rende conto di quanto è scarno in volto. Quando veniva qui insieme al vecchio Zheng, si ricorda che aspetto aveva? Bene, adesso è diventato così pallido, scheletrico, ed è talmente arido nello spirito. Ieri sera la osservavo bere in maniera quasi spasmodica, e mi ha ricordato mio fratello: se ne stava ore intere a bere al bar, perso nei suoi pensieri. Spesso la cameriera di quel locale si sedeva con lui a chiacchierare, incoraggiandolo a bere un sorso dopo l'altro. Detestavo quella donna con tutta me stessa. E adesso, agli occhi di sua sorella, quella cameriera potrei essere io! Del resto, molte altre volte mi sono comportata esattamente così, come quell'odiosa cameriera. Ogni volta che ci ripenso, mi sale l'impulso di mollare il lavoro e andarmene per sempre da questo bar. Quando vedo ragazzi come lei, signor Lin, mi comporto come fossero miei fratelli: ecco perché chiedo il motivo di tanta sofferenza, perché mi tocca nel profondo. Eppure, nessuno di loro mi tratta come se fossi la loro premurosa sorellina, mi parlano di cose futili, mai a cuore aperto di loro stessi o della loro vita. Per non parlare di quei clienti irrispettosi che frequentano i bar, si prendono gioco di me, mi umiliano. Non so quante volte ho pianto. Prima di venirci a lavorare, mi affascinava la vita nelle caffetterie, così vivace. Poi un signore mi ha detto quanto amasse l'atmosfera che si respira qui, dove a detta sua puoi godere di una vita eterna. Eppure, per come la vedo io, in questo tipo di vita, spesa ad attrarre clienti, servire ai tavoli e guadagnare soldi, non c'è davvero nulla che valga la pena godersi. Altro che atmosfera allegra, il bar non è altro che un deserto! Non solo il bar, trovo che l'intera società sia così! Quando mio nonno è venuto a mancare, mio padre e i miei zii si sono persi di vista. In seguito anche entrambi i miei genitori sono morti, lasciandomi senza alcuna proprietà; così, per evitare di accogliermi in casa loro, i miei zii non vedevano l'ora di darmi in sposa a qualcuno. Per questa ragione, dal piccolo deserto che era la mia famiglia, sono finita nella grande desolazione arida di questa città. Non riesco davvero a comprendere i rapporti umani. Perché siamo così freddi l'uno con l'altro, quando basterebbe amarsi di più, aiutarsi a vicenda? Le persone sono così sole al mondo!

LIN ZEQU

Hai ragione, Qiuying. Anch'io sono convinto che la vita sia un viaggio attraverso il deserto. Non sappiamo quando una tempesta di sabbia ci seppellirà, quando gli avvoltoi ci divoreranno, se un gruppo di banditi a cavallo verrà a derubarci o il momento in cui tutta l'acqua nella borraccia si prosciugherà. Quando quel giorno arriverà, non sapremo da dove proveniamo, né la destinazione da raggiungere davanti a noi. In questo limbo, poco importa se i nostri compagni di viaggio siano nostri amici o persone con cui non abbiamo nulla da spartire: l'importante è stare insieme. Perché questo deserto è impossibile attraversare, a meno che non ci facciamo forza e ci supportiamo l'un l'altro. Tuttavia, Qiuying, ad oggi mi sembra di essere un eremita che vaga solo nel deserto, senza alcun compagno di viaggio, senza l'ombra di un albero, senza più una goccia d'acqua rimasta nella borraccia ma con la bocca secchissima ed una disperazione che lo sta portando alla pazzia. In queste condizioni, se solo incontrassi un altro viaggiatore solitario come me, che mi offrisse dell'acqua fresca... mi commuoverei all'istante! Ma queste persone s'incontrano di rado, se non nella mia fantasia. Sono stufo di questa esistenza senza gratitudine, senza lacrime di gioia. Ecco perché la mia vitalità si è affievolita sempre più. La rassegnazione sta prendendo ogni giorno il sopravvento. Ed è in questo stato di disperazione che ho finalmente visto un raggio di luce, un sorso di acqua fresca, e quella speranza sei tu, Qiuying! Ti sono infinitamente grato per questo.

[Lin Zeqi stringe la mano di Bai Qiuying e istintivamente scoppia a piangere dalla commozione.]

BAI QIUYING

(Accarezza la mano di Lin Zeqi) Signor Lin, dovremmo supportarci in ogni sventura ed esultare per ogni minima gioia. Ho sentito dal vecchio Zheng che la sua famiglia vorrebbe che lei tornasse al villaggio per trovarsi una moglie, e che se lei si rifiuta, i suoi parenti non le daranno più soldi. È vero?

[Lin Zeqi annuisce.]

BAI QIUYING

Se è questo il problema, la soluzione mi sembra logica: perché non scrive una lettera ai suoi, spiegando per bene le sue ragioni? In fin dei conti, ogni genitore vuole solo il meglio per i propri figli, non crede?

LIN ZEQU

Qiuying, se solo fosse così semplice non sarei certo così angosciato. Al solo pensiero mi intristisco... due anni fa stavo quasi per diplomarmi alla scuola d'indirizzo tecnico-industriale, ma poi l'ho lasciata e mi sono iscritto ad una scuola qui, soltanto per poter rimandare il diploma e, dunque, evitare momentaneamente di affrontare i miei problemi. Non ho scritto più lettere da questa estate, eccetto una per i miei familiari a casa. Ah, chi l'avrebbe mai detto che quell'ultima lettera avrebbe deciso il corso della mia vita! Me ne pento molto, ma non c'è verso di cambiare la situazione.

BAI QIUYING

(Molto preoccupata e confusa) E perché mai?

LIN ZEQU

Perché non dovrei compatire troppo mio padre. La mia in origine era una famiglia di piccoli proprietari terrieri, ma a causa della guerra civile che divampava incessantemente, i miei misero in affitto le terre per più di dieci anni. Le tasse da pagare erano troppe e salatissime, così la mia famiglia è andata sempre più in rovina, ed ogni anno chiedevamo soldi in prestito ad altri parenti. La famiglia della ragazza che mi hanno promesso in sposa è proprio quella cui mio padre deve più soldi di tutte. Ecco perché, grazie a questo matrimonio, potrò saldare i debiti di mio padre. Altrimenti, non potrò né sdebitarmi, né chiedere altri soldi in prestito. Stando alle condizioni attuali della mia famiglia, non c'è ancora nulla di deciso, per cui mio padre mi scrive di continuo per implorarmi di accettare la proposta. Cerca di intenerirmi, dice che per anni ha sacrificato la sua vita per il bene dei figli e adesso è il momento di comprenderlo, di andargli incontro.

BAI QIUYING

E cosa ha scritto lei in risposta?

LIN ZEQU

Ho già detto di essere molto fragile per natura. All'inizio mio padre tentava di imporre su di me la sua autorità ed io mi rifiutavo categoricamente, ma adesso... sembra quasi che si sforzi con parole gentili di cercare un giusto compromesso con suo figlio. Penso a come i suoi capelli siano diventati bianchi come neve prima ancora di compiere sessant'anni, e mi si stringe il cuore al pensiero. Perciò... alla fine ho accontentato la sua richiesta.

BAI QIUYING

Questa è una buona notizia.

(Sorridente) Lei, signor Lin, in fondo nutre ancora tanto rispetto per suo padre.

LIN ZEQU

(Sorridente amaramente) Sono proprio un bravo figlio che sacrifica la sua vita per rispetto del padre. Gracile come sono, non potevo che piegarmi sotto il peso di tanta frustrazione: non sono in grado di spezzare le catene in cui mi costringe la società e di amare chi voglio. Del resto, non riesco neanche a sforzarmi di amare qualcuno per sola compassione. Non mi resta che un destino di eterna depressione. Ah, Qiuying!

BAI QIUYING

Signor Lin, comprendo bene il suo dolore, ma non ho parole di conforto. Spesso sento dire che la sofferenza sia una specie di culto: coloro che non hanno ricevuto il "battesimo del dolore" sono tra le persone più miserabili al mondo. Io, ad esempio, sono decisamente tra queste: sebbene io e la mia famiglia abbiamo incontrato molte avversità nel tempo, non ho mai vissuto un vero dramma a livello personale. Ecco perché la mia vita, per quanto ne ho conosciuto finora, è stata molto superficiale. È vero, non ho provato molta sofferenza ed ho vissuto poche gioie nella vita... però, signor Lin, questa sera è successa una cosa che mi ha reso estremamente felice! Non gliene ho ancora parlato, ma visto che io ho patito con lei la sua angoscia, vuole condividere con me un momento di gioia?

LIN ZEQU

(Ridacchia) Ma certo! Sono felicissimo per te, e anche più di te se possibile!

Ma cosa è successo di preciso? Racconta tutto a questo lagnoso.

BAI QIUYING

Quando lei è entrato nel bar, ha notato che stavo parlando con un uomo? Ebbene, ho ricevuto un'ottima notizia proprio da quel signore di nome Feng: è un mio compaesano, vecchio amico di mio padre, e conosce molto bene la mia situazione familiare. Stasera mi ha detto che il giovane della famiglia Li si è trasferito qui un mese fa per continuare gli studi all'università.

LIN ZEIQI

E chi sarebbe questo giovane Li? A quale università è iscritto?

BAI QIUYING

Si è diplomato alla Nanhua. Signor Lin, non abbiamo appena detto che la società è un immenso deserto? Bene, lui per me è l'unica sorgente di vita in tanta aridità, ed è per raggiungere questa fonte che ho avuto il coraggio di allontanarmi dalla mia famiglia, di trasferirmi in questa città in cui non conosco nessuno, per vivere da sola. Ormai non so più da quanto tempo lo stavo aspettando, e adesso quel momento è arrivato: non appena saprà dove vivo, Qian verrà a prendermi. Sa che non ho completato il liceo, ed è un peccato. Se solo sapesse quante difficoltà sto incontrando, di sicuro sarebbe molto dispiaciuto per me.

LIN ZEIQI

Ah davvero? Che bello sapere che ci sono ancora persone felici a questo mondo, è una sorta di conforto per noi uomini tristi. Per l'occasione direi che bisogna festeggiare.

[Lin Zeqi solleva il bicchiere.]

BAI QIUYING

Signor Lin, con la scusa di congratularsi con me, vuole ricominciare a bere per caso? Non è affatto necessario. E poi lei me l'ha promesso.

LIN ZEQU

E va bene, non tocco più alcol. Stavo pensando, come mai non ti ho mai sentita menzionare questo ragazzo prima d'ora? Visto che adesso sei qui, non hai ricevuto alcuna lettera da lui?

BAI QIUYING

Non ancora. In realtà, non conosce il mio indirizzo.

LIN ZEQU

E non puoi contattarlo in qualche modo?

BAI QIUYING

Ho paura che non approvi una mossa del genere da parte mia. La sua famiglia tiene moltissimo alla propria reputazione. Se sapessero dove lavora la ragazza che il figlio frequenta... perderebbero la faccia. Ho iniziato a lavorare qui solo per mettere da parte un po' di soldi per continuare gli studi e poter essere in futuro degna del giovane Li. Ma adesso che lui è qui, di sicuro verrà a prendermi e mi presterà i soldi per studiare, ne sono certa. Non c'è più bisogno di accumulare questi spiccioli.

LIN ZEQU

Se posso chiedere, Qiuying, come puoi essere così sicura che verrà da te?

BAI QIUYING

Sono sicura che verrà. Me lo sento.

LIN ZEQU

Intendo, come mai sei così fiduciosa?

BAI QIUYING

Come potrei non esserlo, dal momento che mi ha fatto una promessa?

LIN ZEQUI

Quale promessa?

BAI QIUYING

Signor Lin, non mi crede per caso? Allora le mostro la lettera che mi scrisse tempo fa. (Tira fuori una lettera da una tasca interna dell'abito) Non ho mai mostrato queste lettere a nessuno. Ecco, questa è la foto che mi ha mandato, insieme alla sua ultima lettera.

LIN ZEQUI

(*Osserva la foto e la lettera*) Oh, ora capisco perché ci credi tanto.

[In quel momento si sente un rumore di passi proveniente dall'esterno della scena.

Bai Qiuying rimette subito al suo posto la lettera.]

LIN ZEQUI

Adesso che non sto bevendo mi è venuta un po' di fame. Puoi portarmi un piatto di uova al prosciutto?

BAI QIUYING

Certo, glielo porto subito. (*Ad alta voce*) Una porzione di uova al prosciutto! Oh, sono quasi le undici. Nel teatro qui vicino al bar sarà finito lo spettacolo di stasera.

[Oltre al rumore dei passi fuori la porta, si sentono anche delle risate, alcune più lontane, altre più vicine. Quando la porta del bar si apre, un ragazzo si affaccia nel locale; indossa una giacca di pelle e il suo viso è semi coperto da un copricapo in seta.]

RAGAZZO

(*Guarda fuori la porta, rivolgendosi ad una persona non presente sulla scena*) Questo posto mi sembra tranquillo. Sediamoci.

[Entra in scena una ragazza, indossa il *qipao*, tipico vestito tradizionale. Si siede ad un tavolo posto al centro del palco.]

BAI QIUYING

(Con in mano un piatto di cibo) Prego, accomodatevi. Fuori fa molto freddo, immagino.

RAGAZZO

Sì, è vero. Ci porti due caffè, per favore.

BAI QIUYING

Subito.

[Bai Qiuying esce di scena. La giovane si siede, il ragazzo si toglie il cappello e la sciarpa, borbotta tra sé, seccato.]

RAGAZZO

Era uno spettacolo meraviglioso. Perché non siamo rimasti fino alla fine?

DONNA

(Sorridente) Sempre meglio non guardare la fine di un buon dramma.

RAGAZZO

Quella cantante era davvero formidabile. Mi bruciano le mani a furia di applaudirla.

DONNA

Per poco non ho dovuto trascinarti fuori dal teatro. Eri folgorato da lei.

RAGAZZO

(Ridacchia) Hai ragione, ma sono sempre fedele a te, lo sai. Ti va un bicchiere di vino?

DONNA

(Sorride) Non bevo, grazie.

RAGAZZO

Neanche un rosso dolce e fruttato?

DONNA

E va bene. Qual è stata la tua scena preferita?

RAGAZZO

Il secondo atto è stato il migliore per me. Che peccato non essere riuscito a vederlo tutto.

DONNA

Se ci tieni tanto, possiamo rientrare per guardare la fine.

RAGAZZO

Credo sia quasi finito ormai. Se ti va, potremmo tornarci domani sera.

DONNA

In realtà non guardo mai due volte uno spettacolo che mi è piaciuto.

[Bai Qiuying rientra in scena, portando i due caffè.]

BAI QIUYING

Scusate se ci ho messo tanto. *(Porge la tazza prima alla signora, poi passandola al giovane lo riconosce e sgrana gli occhi per la sorpresa)* Qian!

RAGAZZO

(Si alza, cercando di restare impassibile) Oh, Qiuying... Che ci fai qui?

[Bai Qiuying impallidisce; attraversa il palco lentamente e in silenzio, quasi senza forze, e va a sedersi in un angolo del bar.]

DONNA

(Sorridente sarcasticamente) Interessante, sembra di essere ancora a teatro. Come conosci quella signorina?

RAGAZZO

(Palesemente in imbarazzo) Non saprei. Credo sia... se non sbaglio, è una ragazza del mio stesso villaggio. La sua famiglia viveva accanto alla mia e da piccoli ci conoscevamo.

DONNA

Oh, capisco. Perché non scambiate due chiacchiere? Ti raggiungo dopo.

RAGAZZO

Non c'è bisogno, è solo una vecchia conoscente. *(Guarda l'orologio da polso)* Oh, si è fatto tardi. Ti accompagno a casa.

[Il ragazzo indossa frettolosamente il cappello e il foulard, poggia le monete sul tavolo ed esce subito insieme alla donna. Bai Qiuying osserva i due uscire dal locale, attonita, poi d'un tratto, come svegliatasi da un sonno, si fionda alla porta, per poi fermarsi di colpo e dirigersi verso il divano. Il campanello delle comande suona. Bai Qiuying si muove come fosse in stato di trance: si alza lentamente, raccoglie le tazze e i piatti, entra in cucina ed esce subito dopo con in mano il cibo per Lin Zeqi.]

BAI QIUYING

Mi scusi se ci ho messo tanto.

[Bai Qiuying crolla sulla sedia e si lascia andare ad un lungo pianto.]

LIN ZEQUI

Qiuying! Ma è lui il ragazzo di cui parlavi?

[Bai Qiuying annuisce tra i singhiozzi.]

LIN ZEQU

Che infame!

[Bai Qiuying gli tappa immediatamente la bocca con la mano.]

LIN ZEQU

Hai detto che sono come un fratello maggiore, e allora permettimi di vendicarti!

[Lin Zeqi fa per uscire dal locale, ma Bai Qiuying lo blocca.]

BAI QIUYING

No, per favore, non voglio mai più rivolgergli la parola. Ma se lo perdono io, può farlo anche lei.

LIN ZEQU

Non si può perdonare una canaglia del genere! Un amore come il tuo è di una purezza rara, e non merita di essere sprecato da un vigliacco come lui!

BAI QIUYING

Ma se non so nemmeno come stanno le cose... Stasera è venuto in compagnia di un'altra, e sicuramente c'era molto di cui parlare ma non abbiamo potuto. Io non... io non voglio credere che sia così vigliacco.

LIN ZEQU

(Guarda Bai Qiuying, sorpreso e scettico) Se lo dici tu.

BAI QIUYING

(Sospira, triste) Ha visto le sue lettere, crede davvero che possa essere una persona del genere?

LIN ZEQU

Qiuying, tu hai troppa fiducia in quel ragazzo. Non sai quanti ce ne sono come lui, giovani senza scrupolo che non seguono il proprio cuore. Adesso, però, c'è una soluzione: al momento opportuno, avrai modo di dirgliene quattro.

BAI QIUYING

E come? Cosa dovrei fare?

LIN ZEQU

Nascondi quelle lettere e minaccialo. Scrivigli che se sposa un'altra allora renderai pubbliche le sue promesse mancate.

BAI QIUYING

Ma una volta che l'acqua si è prosciugata, che senso ha fare la guardia al pozzo?

[Bai Qiuying scoppia di nuovo a piangere. Il ragazzo, ovvero, Li Qianqing, entra di fretta nel bar. Bai Qiuying all'inizio crede sia un cliente qualsiasi, ma poi realizza che si tratta di Li Qianqing.]

BAI QIUYING

Prego, si sieda. Oh, sei tu!

LI QIANQING

Qiuying.

[Bai Qiuying resta in silenzio, non risponde.]

LI QIANQING

Ti chiedo scusa per averti offeso così tanto. Quando Miss Chen ed io eravamo qui insieme, non sapevo cosa dire. Ma poi l'ho accompagnata al taxi e sono ritornato per parlarti.

[Bai Qiuying resta in silenzio, non risponde.]

LI QIANQING

Non ti arrabbiare, Qiuying. Dobbiamo parlare, è importante.

BAI QIUYING

(Cerca di contenere la rabbia) Siamo solo due conoscenti, di cosa dovremmo mai parlare?

LI QIANQING

Quella era solo una battuta, non l'avrai presa sul serio? Sediamoci, così ne parliamo meglio.

BAI QIUYING

Tu di certo non ti siedi qui!

LI QIANQING

Va bene, non ti arrabbiare. È che non ci vediamo da tanto tempo, e devi raccontarmi cosa è successo dopo che ci siamo incontrati l'ultima volta.

BAI QIUYING

Siamo soltanto due conoscenti, a nessuno interessa sapere cos'è successo.

PROPRIETARIO DEL BAR

(Alza la tendina e si rivolge a Bai Qiuying) Qiuying, ma insomma, il cliente è appena entrato, fallo accomodare!

BAI QIUYING

(Esita) Certo, mi scusi... Si sieda, prego.

[I due si accomodano al tavolo dov'era seduto Li Qianqing con Miss Chen. Il proprietario abbassa la tendina.]

LI QIANQING

Porta anche due tazze di caffè.

BAI QIUYING

Ai suoi ordini.

[Esce dalla scena, rientra dopo poco col caffè. Li Qianqing riflette in silenzio, pensieroso, come se stesse ponderando una decisione.]

BAI QIUYING

(Serve la tazza al cliente) Ecco il caffè, mi scuso per il ritardo.

LI QIANQING

Qiuying, siediti a berlo con me.

BAI QIUYING

Va bene, grazie.

LI QIANQING

Mai avrei immaginato di trovarti in un posto del genere stasera. Dopo il diploma alla Nanhua, volevo tornare al villaggio per cercarti, pensavo fossi ancora lì. Hai ricevuto le mie lettere in cui ti suggerivo di venire in città, vero?

BAI QIUYING

Sì, volevi anche che mi iscrivessi alla scuola in città.

LI QIANQING

Speravo che la tua famiglia potesse mantenerti con gli studi qui, solo così il nostro amore avrebbe avuto il perfetto lieto fine... Poi sono venuto a sapere che tuo padre è morto, ma tu ti sei comunque trasferita in città.

BAI QIUYING

Certo, perché mi fidavo di quel che mi dicevi di fare.

LI QIANQING

Avresti dovuto pensarci due volte prima di agire così, di punto in bianco. Nelle mie lettere ti incitavo a venire qui per studiare, non certo per finire a fare la cameriera in un bar. Ti rendi conto quanto di quanto sia stata una mossa stupida? Per quanto mi riguarda, sono un uomo d'onore, ed anche mio padre ha una certa reputazione, ma questo lo sai già. Sai perfettamente che il motivo per cui mi sono trasferito qui è l'università. Pensi che lavorare come cameriera al bar accanto alla mia sede non sia motivo di vergogna per me? E poi, se anche dovessi perdonarti, come credi che reagirebbe mio padre sapendolo?

BAI QIUYING

Qianying, me ne pento amaramente. Ho ricevuto le tue lettere, in cui mi incitavi a finire la scuola. Poi mio padre si è ammalato: non c'erano soldi per pagare visite o medicine, come avrei potuto pagarmi gli studi qui? Nel frattempo tu non mi hai mandato un soldo, ed io non sapevo davvero come fare. Poi ho perso mio padre. Sul suo letto di morte mi stringeva la mano, e trattenendo le lacrime, mi diceva: «Qiuying, papà non ce la fa più. Perdonami per averti lasciato con un pugno di mosche e non essere stato capace di farti continuare gli studi.» Quando è morto, non avevo più nessuno che si prendesse cura di me: i miei zii non ne volevano sapere, speravano di darmi in moglie quanto prima. Ero terribilmente spaventata, così non ho avuto altra scelta che scappare qui in città, dove non ho nessuno su cui contare, né un luogo in cui abitare, figurarsi pensare di continuare gli studi. All'inizio mi ha ospitato la signora Zhang. Era molto compassionevole con me, ma neanche lei se la passava molto bene economicamente: il lavoro del marito, che era sempre fuori casa, a stento riusciva a mantenerli, per cui non volevo pesare su di loro. Poi ho visto l'annuncio di questo bar in cerca di una cameriera, e ho pensato che in fondo questa fosse un'ottima opportunità di lavoro per noi donne d'oggi, così mi sono candidata. L'ho fatto in primis perché mi serviva un posto in cui dormire, e poi per accumulare un po' di soldi per potermi pagare gli studi in futuro. Ricordi cosa ci raccontava il preside Song? Quando studiava in Francia,

anche lui faceva il lavapiatti in un ristorante. Avevi detto che saresti venuto in città il prossimo aprile per iscriverti all'università, io ti avrei contattato per dirti dov'ero, ed entro qualche mese mi sarei iscritta al quarto anno delle superiori. Invece sei venuto qui già al primo semestre, non me l'aspettavo.

LI QIANQING

Perché sono riuscito ad iscrivermi al secondo anno di università.

BAI QIUYING

Come ho appena detto, mi ha sorpreso molto vederci in questo bar, dove io faccio la cameriera e tu sei il cliente. Ancor più scioccante è stato vedere te e la tua ragazza, in atteggiamenti così intimi...

LI QIANQING

Smettila, Qiuying, so già cosa provi. So che ho tanto da farmi perdonare.

BAI QIUYING

(Ignorando ciò che ha detto Li Qianqing, continua il suo discorso) Avevo questa sciocca fantasia nella mia mente: che un giorno saresti venuto in questo bar per prendere un caffè e ci saremmo incontrati all'improvviso, e tutto sarebbe cambiato. Certo, forse trovarmi qui a fare la cameriera sarebbe stato strano all'inizio per te, ma poi ti avrei spiegato tutto per bene. Il tuo primo istinto sarebbe stato quello di confortarmi, ma una volta sentito quel che ho patito coi miei zii e ciò che avevo fatto pur di mettere da parte qualche soldo, mi avresti sicuramente apprezzata. Sognavo di piangere, stretta tra le tue braccia... e invece? Tutta un'illusione, la mia. C'è qualcuno che mi apprezzi, che mi consoli? Non merito forse affetto? Qianqing, ho parlato fin troppo, mi rendo conto. In cuor tuo certamente mi apprezzi, ma so che è difficile per te dimostrarmi ciò che provi, non è così? Ah, Qianqing! Quanto mi sei mancato. A volte confesso di aver dubitato di te e di averti persino criticato, ma è tutta colpa del mio caratteraccio. So bene che dovrei cambiare, me l'hai ribadito anche nell'ultima lettera. Ricordi?

[Li Qianqing resta in silenzio.]

BAI QIUYING

Non resisterò a lungo in questo bar. Oggi è venuto un nostro compaesano, il signor Feng, è da lui che sono venuta a sapere che eri già in città. Gli ho detto che se solo avessi saputo dove trovarmi, saresti venuto a prendermi subito. Qianqing, hai detto che tuo padre non è d'accordo, giusto? Eppure son sicura che tuo padre mi accetterà se tu lo vorrai.

LI QIANQING

(Dapprima esita, imbarazzato, poi risponde con decisione) No, mio padre non lo accetterà mai. Qiuying, devi capire che ora la sua immagine è più importante che mai: sta per essere eletto presidente della Camera di Commercio. Non permetterò mai che una cameriera diventi sua nuora.

[Bai Qiuying resta in silenzio.]

LI QIANQING

Quanto a me... sono d'accordo con lui.

BAI QIUYING

Ma come? Qianqing, sai che neanche mio padre voleva che stessi con te?

LI QIANQING

Tuo padre non voleva?

BAI QIUYING

Hai sentito bene. Era un uomo tutto d'un pezzo, di sani principi. Disprezzava gli affaristi come tuo padre, che si è arricchito con il commercio in nero di sale e il pizzo. Mio padre non accettava che entrassi nella vostra famiglia, eppure gli ripetevo sempre che io amavo te, e che non necessariamente tale padre è tale figlio. A mio padre non restò che arrendersi alla

mia volontà. E adesso, invece, tu non accetti che io faccia la cameriera in un bar e ti vergogni addirittura di me?

LI QIANQING

(Arrossisce) Non ti disprezzo perché fai la cameriera, ma dal momento che lavori proprio di fianco all'università per così tante ore... se vedessero che sei la mia ragazza, sai quanti miei amici mi prenderebbero in giro? E poi, il rapporto con mio padre peggiorerebbe. Per fortuna stasera ti ho incontrata, perciò posso scusarmi di persona e risolvere questa situazione una volta per tutte. Sarebbe tutto più semplice se tu non mi amassi. Ma dal momento che dici di amarmi ancora, allora mettiti nei miei panni... Qiuying, negli ultimi anni sono stato sempre comprensivo nei tuoi confronti.

(Prende il portafoglio dalla tasca) Proprio oggi mio padre mi ha dato milleduecento *yuan*. Ecco, te ne voglio dare mille.

BAI QIUYING

(Esita) Mille?

LI QIANQING

Sì, così puoi iniziare a studiare.

BAI QIUYING

Grazie, Qianqing, lo apprezzo moltissimo.

[Bai Qiuying prende in mano i soldi di Li Qianqing.]

LI QIANQING

Se in futuro ti mancheranno i soldi, posso sempre aiutarti io. E una volta diplomata, sono sicuro che troverai un ragazzo infinitamente migliore di me.

BAI QIUYING

Cosa vorresti dire con questo?

[Si sente qualcuno entrare dalla porta.]

DOMESTICO

Signor Li, Miss Chen la sta aspettando. Sarebbe meglio affrettarsi a tornare, signore.

LI QIANQING

Torno tra un attimo, si avvii pure se vuole.

[Il domestico esce dalla scena.]

BAI QIUYING

Siete già sposati?

LI QIANQING

Non ancora, ma adesso non ho più nulla da nasconderti, perciò ti racconto tutto. Sono fidanzato con quella donna che hai visto prima: vivo a casa sua, e quel che si è affacciato a chiamarmi è il suo domestico. Siamo venuti insieme a vedere uno spettacolo a teatro stasera, e dopo le ho proposto di prendere un caffè qui. Non avrei mai immaginato di incontrarti. Lei mi ha chiesto come mai ti conoscessi, e per poco non ci siamo lasciati per strada. Qiuying, sei una brava persona: se mi ami davvero, dovresti tenere alla mia felicità. Perciò, ognuno per la propria strada. Che ne dici?

BAI QIUYING

(Reagisce sorpresa, come appena svegliatasi da un sogno) Oh, bene. Vattene pure per la tua strada, allora!

LI QIANQING

(Sussurra, con gentilezza) Ma come, Qiuying...

BAI QIUYING

Sei ancora qui a parlare?

LI QIANQING

Qiuying, voglio che entrambi siamo felici, ma non posso senza la promessa che quanto è successo tra noi non verrà mai fuori. Ti ho scritto molte lettere e ti ho anche inviato delle foto: ti prego di restituirmi tutto. Sono pronto a pagarti qualunque cifra se necessario.

BAI QIUYING

(Scoppia a ridere) Certo che sei tale e quale a tuo padre, avete proprio la stessa attitudine agli affari.

LI QIANQING

Che intendi dire con questo, scusa?

BAI QIUYING

Tuo padre vende sale illegalmente, tu invece potresti buttarti nel commercio di lettere d'amore.

LI QIANQING

Ti stai divertendo, vedo, ma adesso piantala, Qiuying.

BAI QIUYING

Dico sul serio. E poi, come ti permetti di rivolgerti così a me? Io e te siamo soltanto due conoscenti, e se proprio vogliamo dirla tutta io non ti conosco più. Pensavo che nonostante la cattiva influenza di tuo padre tu fossi un bravo ragazzo, ma in fin dei conti mi rendo conto che sei identico a lui. *(Inizia a piangere)* Ah, avrei dovuto dar retta al mio povero papà!

LI QIANQING

Qiuying, anch'io ho i miei problemi. Ti ho chiesto scusa per tutti gli errori che ho fatto, per come mi sono comportato nei tuoi confronti... ma ora devo tornare a casa. Per favore, restituiscimi le lettere e le foto, tanto ormai non ti sono di alcuna utilità.

BAI QIUYING

Vero, cosa dovrei farmene? Adesso te le do.

[Estrae dal taschino della giacca una busta da lettera. Intanto Lin Zeqi entra sulla scena da destra.]

LIN ZEQUI

(Corre e si avvicina ai due) Aspetta, non restituirti quelle lettere! Qiuying, non farlo!

LI QIANQING

(Molto sorpreso, quasi spaventato) E lui chi è?

LIN ZEQUI

Mi chiamo Lin Zeqi.

LI QIANQING

Signor Lin, non ci conosciamo, per cui ne resti fuori. Questa faccenda non la riguarda.

LIN ZEQUI

Un estraneo può intromettersi eccome nelle faccende di due che neppure si conoscono. Qiuying, non dargliele per favore.

BAI QIUYING

Lin, a cosa mi servirebbe tenerle? Raccontano una realtà che non è più la mia, né lo sarà mai.

LI QIANQING

Ecco, Qiuying ha ragione.

LIN ZEQUI

Come ti permetti di chiamarla per nome?

LI QIANQING

Ho sbagliato, volevo dire 'la signorina Bai'! in ogni caso, quelle lettere non valgono più niente, meglio restituirmele. In più, ti darò gli altri duecento *yuan* come rimborso dei danni.

BAI QIUYING

Oh, bene, li accetto volentieri.

LIN ZEQU

Qiuying, ma che ti prende? Come puoi accettare i suoi soldi?

BAI QIUYING

Quelli almeno mi saranno utili.

LI QIANQING

Vero, possono far comodo alla signorina Bai. Eccoli.

[Li Qianqing prende i soldi e li dà a Bai Qiuying. Bai Qiuying prende i duecento *yuan* oltre i primi mille, come promesso. Poi, uno ad uno, li getta nel fuoco della stufa, finché non si sono inceneriti tutti e non ne è rimasta neanche l'ombra.]

LI QIANQING

(*Esterrefatto*) No, Qiuying!

[Lin Zeqi annuisce e sorride, soddisfatto.]

LI QIANQING

Qiuying, hai buttato tutte quelle banconote tra le fiamme, ma adesso le lettere dove sono? Non dirmi che vuoi tenerle adesso.

BAI QIUYING

Certo che no, te le restituisco. In fondo, a cosa mi servirebbero?

(Prende dalla tasca le lettere e le foto) Qianqing, queste sono le lettere che mi hai scritto. Non immagini quanto mi rendesse felice all'epoca riceverle. Non c'era una sola volta in cui il cuore non mi scoppiasse di gioia. Vedi queste macchie rosse sul foglio? Guarda bene, non ti sembrano i petali di un fiore? Questi sono i segni che le mie labbra hanno lasciato sulla carta, quando riempivo di baci le tue lettere. Questa qui, invece, è l'ultima che mi hai scritto. Ci sono dei segni più scuri anche qui, ma non hanno più la forma delle mie labbra. Questi sono i punti in cui le mie lacrime hanno inumidito il foglio. Volevi a tutti i costi che venissi in città per frequentare la scuola, come se, senza il pezzo di carta d'un diploma, non avessi le qualifiche per stare con te. Le condizioni della mia famiglia son sempre quelle. E per noi ragazze provenienti da una famiglia così povera, che non può permettersi di finire gli studi, come potrei non essere in pena? Non hai idea di quante lacrime ho versato al pensarci. Ma da oggi non piangerò più! Non accetterò mai più soprusi del genere!

(Straccia le lettere e le getta nel fuoco) Questa è una foto di noi due. La guardo e mi chiedo come potessi essere così ingenua a pensare che un mero conoscente, ma che dico, un totale sconosciuto, potesse essere il mio uomo ideale! Ma cosa avevo in mente quando ho voluto scattare questa foto con te? Guardaci, così sorridenti e mano nella mano! Ricordi come mi stringevi a te e mi sussurravi: «Qiuying, le nostre mani saranno strette l'una con l'altra così, per sempre»? E adesso, invece? Queste parole mi risuonano ancora nelle orecchie, e immagini di noi due sono ancora vivide nella mia mente. Eppure le nostre mani non sono più strette l'una all'altra. "La mano di un ricco non stringerà mai quella di un povero", adesso tutto ha più senso. Qianqing, il mio sogno è svanito.

(Strappa la foto e la getta nel fuoco) Bene, adesso puoi stare tranquillo.

LI QIANQING

(Piange) Qiuying, io...

BAI QIUYING

Cosa c'è ancora?

LI QIANQING

Qiuying, tu mi accusi ed io non oso difendermi, ma non puoi dire che sono senza cuore. Devi metterti nei miei panni: sono un debole senza speranze. Perciò ti prego, facciamo in modo di essere felici.

BAI QIUYING

Ma certo, ti comporti come chiunque altro nella tua posizione privilegiata, e cioè pretendi che i poveri si sacrificino per ottenere la felicità. Bene, adesso anch'io mi sacrifico per la tua! Se non hai nient'altro da dire, vattene e sii felice.

[Li Qianqing abbassa la testa, silenzioso, ma appare esitante, come se volesse aggiungere qualcos'altro.]

BAI QIUYING

Devi dirmi qualcos'altro?

LI QIANQING

Anche se ti ho deluso, che ne dici di stringerci la mano e salutarci, in nome della bella amicizia che avevamo da piccoli? Non posso sposarti, è vero, ma sappi che ti ricorderò per sempre.

[Allunga la mano per stringerla a Bai Qiuying.]

BAI QIUYING

Ti ringrazio, ma non c'è bisogno di ricordarmi.

[Si rifiuta di stringergli la mano.]

LI QIANQING

Arrivederci, Qiuying.

BAI QIUYING

Questo è un addio. Non voglio vederti mai più.

PROPRIETARIO DEL BAR

(Alza la tendina per rimproverare Bai Qiuying) Qiuying, i clienti si salutano!

BAI QIUYING

(Si dà una mossa, come svegliatasi improvvisamente) Oh, certamente. Arrivederci, signore. Grazie della visita e venga a trovarci spesso.

LI QIANQING

(Fissa il tavolo) Quasi dimenticavo di pagare il conto.

[Prende dieci *yuan* dalla tasca e li porge a Bai Qiuying.]

BAI QIUYING

Sono solo venticinque centesimi, non mi deve niente.

LI QIANQING

Ok, allora me li riprendo.

BAI QIUYING

(Restituisce il denaro insieme al conto) Grazie.

LI QIANQING

Per favore, prendi tu questi soldi come mancia.

BAI QIUYING

Li dia a qualcun altro. Le ricordo che in questo bar le cameriere non accettano mance.

[Vista l'indifferenza di Qiuying, Li Qianqing si riprende i suoi soldi ed esce dal locale.]

BAI QIUYING

(Si rivolge a Lin Zeqi) Signor Lin, la ringrazio per prima. Si sieda con me.

[Lin Zeqi resta in piedi per un attimo, in silenzio accanto a lei e con le lacrime agli occhi, poi avvicina la stufa a Bai Qiuying. Bai Qiuying si fa prendere dalla tristezza e scoppia a piangere sul tavolino, coprendosi il volto.]

LIN ZEQUI

Ti ammiro molto, Qiuying, per come ti sei comportata stasera. Hai dimostrato determinazione e risolutezza con quel tipo, perciò non essere così triste adesso.

BAI QIUYING

(Resta in silenzio, poi di colpo si alza per afferrare la bottiglia di whisky e la porge a Lin Zeqi)
Posso, signor Lin?

LIN ZEQUI

Qiuying, sarebbe meglio se bevessi del caffè. O del tè, magari! Vado subito a prendertene una tazza.

BAI QIUYING

(Ridacchia) Signor Lin, prima il discorsetto di 'fratello e sorella' non la convinceva. Adesso che le chiedo solo un po' di whisky, lei si rifiuta di concedermelo.

LIN ZEQUI

Non è che mi rifiuto, è che temo sia meglio non bere nella tua condizione.

BAI QIUYING

Perché mai? Quale condizione?

[Bai Qiuying riempie una tazzina di whisky. Lin Zeqi si mostra stupito e affranto, Bai Qiuying riempie di nuovo il bicchiere dopo aver finito il whisky in un colpo.]

BAI QIUYING

Signor Lin, stasera ho finalmente imparato una lezione.

LIN ZEQUI

Ah sì, e cos'hai imparato?

BAI QIUYING

(Beve un altro sorso, ed ha un'espressione disgustata sul volto a causa del sapore molto amaro del whisky) Ho capito come mai voi dell'università venite qui a bere anziché mettervi sotto a studiare. Prima ero molto contraria al consumo di alcol, ma soltanto perché non ne avevo mai provato gli effetti. Stasera, invece, un cliente mi ha offerto da bere, e sebbene all'inizio avessi la gola in fiamme, ora ne vedo i benefici.

LIN ZEQUI

Dovresti conoscerne anche i lati negativi.

BAI QIUYING

Non ne vedo alcuno. Signor Lin, comprendo la sua apprensione, e la apprezzo molto, però deve lasciarmi fare quel che voglio.

LIN ZEQUI

Qiuying, perché dovrei lasciar stare?

BAI QIUYING

Perché è tardi, farebbe meglio a tornare a casa.

LIN ZEQUI

Dunque, secondo te dovrei lasciare una persona da sola, a marcire nel suo abisso di disperazione? Non dovrei, invece, fare di tutto per salvarla? Qiuying, un attimo fa ero anch'io nel tuo stesso abisso, a lottare per uscirne, e tu? Tu eri lì a cercare di tirarmi fuori, come fossi tuo fratello. Adesso che anche tu sei in questo limbo, non dovrei reagire allo stesso modo e proteggerti, come una sorellina? Non voglio trattarti come una persona qualunque, per me non lo sei. Temo soltanto che tu invece non voglia considerarmi come un fratello.

BAI QIUYING

E se invece anch'io volessi essere trattata da sorella?

LIN ZEQU

Se mi consideri davvero un fratello, allora posa il bicchiere e parliamo del nostro futuro.

BAI QIUYING

Va bene, non berrò più.

LIN ZEQU

Brava la mia ragazza! Qiuying, siamo nati in una fase transitoria, in una Cina in evoluzione. Viviamo in un'epoca dominata dalla borghesia decadente e meschina, che ci opprime senza sosta. E noi? Spesso non sappiamo come reagire, perché sopravvivere o morire fa lo stesso. Eppure questa sera, attraverso la tua esperienza, ho imparato qualcosa: dobbiamo pur continuare a vivere, non è forse questo che dicevi prima? "Raramente la mano di un ricco s'intreccia con quella di un povero": la questione è se in futuro vorrai stringere quella di un ricco o quella di un povero.

BAI QIUYING

L'ho già deciso, non è evidente?

LIN ZEQU

Allora perché sei così triste? Hai qualche rimpianto?

BAI QIUYING

(Si asciuga le lacrime) Non ho alcun rimpianto. Tuttavia, sono una ragazza fragile, e da sola non riesco a intraprendere questa strada sconosciuta.

LIN ZEIQI

Quando avrai paura, ci sarò sempre io al tuo fianco. Se la società è un deserto, allora io sono il tuo fedele compagno in questa traversata.

BAI QIUYING

(Ride tra le lacrime) Giusto, allora il deserto sarà ricoperto di rose e gli avvoltoi si trasformeranno in bellissimi uccellini gialli. Non ho nulla di cui preoccuparmi.

LIN ZEIQI

Esatto, che scenario magnifico. Sembri una poetessa.

BAI QIUYING

Si dice che l'amore renda tutti più poetici. A quanto pare anche le separazioni.

LIN ZEIQI

(Preoccupato per lei) Come ti senti adesso? Stai un po' meglio?

BAI QIUYING

Non molto diversa da prima. Solo che mi sento bruciare dentro, come se avessi il cuore in fiamme.

LIN ZEIQI

Ti avevo avvertita di non bere più whisky, adesso ne senti gli effetti! Vado a prenderti un bicchiere d'acqua fresca.

BAI QIUYING

Non ce n'è bisogno. Lin, sente anche lei questa melodia?

[Dall'esterno della scena proviene una musica triste e malinconica, qualcuno canta e suona la chitarra. Lin Zeqi e Bai Qiuying restano ad ascoltare. Bai Qiuying si commuove, si asciuga le lacrime.]

LIN ZEQUI

Chi sta suonando qui fuori?

BAI QIUYING

Sicuramente è quel poeta russo che abita nell'albergo qui di fianco.

LIN ZEQUI

Intendi quel Kerensky?

BAI QIUYING

Sì. Ogni sera verso quest'ora si mette a suonare alla finestra. Ascoltarlo mi mette sempre tanta tristezza.

LIN ZEQUI

(Ascolta attentamente, mentre la melodia diventa via via più malinconica) Probabilmente ripensa al suo paese natale... Certo che è proprio dura la vita!

BAI QIUYING

In questo momento non mi va di ascoltare questa musica. Non potrebbe essere più energica, più entusiasmante?

[Un ragazzo entra dalla porta.]

ZHENG XIANGJI

Zeqi!

LIN ZEQUI

Chi è? Ah, Xiang, sei tu.

BAI QIUYING

Oh, signor Zheng! Prego, entri pure.

ZHENG XIANGJI

Zeqi, come mai sei ancora qui a quest'ora? Sono venuto a cercarti in dormitorio, ma non eri nella tua stanza, così ho chiesto a Peng. Lui immaginava potessi essere qui, ma per me è una vera sorpresa. Perché non la smetti con questo stile di vita così decadente e non esci a scoprire il mondo là fuori? Dovresti vedere com'è diventato adesso!

LIN ZEQUI

Lo so, lo so. Ma una sera in più passata a deprimersi non farà poi la differenza. Non c'è fretta, non preoccuparti.

ZHENG XIANGJI

Zeqi, dopo questa risposta mi preoccupo ancor più di prima. Ti raccomando, è tardi, e il dormitorio sta per chiudere. Muoviti a tornare.

LIN ZEQUI

Resto qualche altro minuto a chiacchierare con Qiuying e poi vado via.

ZHENG XIANGJI

Da quando hai così tante preoccupazioni per la testa?

LIN ZEQUI

Ah, Xiang, se solo a questo mondo fossero tutti spensierati come te.

ZHENG XIANGJI

Non importa chi è più felice o depresso dell'altro. Il mio discorso si riferisce alla nazione intera, alle sofferenze del popolo: se solo pensassi a questo, le tue inutili ansie svanirebbero in un niente. Adesso torna a casa, dai. Domani torneremo qui insieme.

(Si rivolge a Bai Qiuying, ancora in lacrime) Qiuying, sai che le lacrime non servono a nulla? Meglio non trascinare anche gli altri nella tua disperazione.

[Bai Qiuying resta in silenzio.]

LIN ZEQUI

(Si rivolge a Bai Qiuying) Se non torno subito, il vecchio Zheng si arrabbierà moltissimo con me. Devo proprio andare adesso. Quanto ti devo?

[Prende alcune banconote e le poggia sul tavolo.]

BAI QIUYING

(Prende i soldi e li restituisce a Lin Zeqi) Non mi deve un singolo centesimo, soprattutto se guadagnato con la vendita di libri. *(Sorridente)* Piuttosto mi prometta di non venire a trovarmi così spesso.

LIN ZEQUI

Non mi sorprende che il tuo capo ti rimproveri sempre: anziché far fiorire gli affari, suggerisci ai clienti di non venire al locale. Non preoccuparti, non venderò più libri, né sfogherò di brutto come stasera. Forse davvero mi farò vedere di meno in questo bar. Va bene, è ora di andare. Stammi bene "sorellina", e non preoccuparti di niente.

BAI QIUYING

Lo so, grazie.

LIN ZEQUI

(Dà un'occhiata all'orologio) Si è fatto davvero tardissimo, dovresti andare a letto.

BAI QIUYING

Non posso, lo spettacolo teatrale finirà tardi, sarò impegnata ancora per un po'. Andate pure a dormire voi.

LIN ZEIQI

Bene, allora a presto, sorellina.

ZHENG XIANGJI

Cos'è successo? Siete forse diventati fratello e sorella giurati?

LIN ZEIQI

Proprio così. Quindi adesso lei è anche tua sorella.

ZHENG XIANGJI

E come mai questa scelta?

LIN ZEIQI

È una lunga storia, te la racconterò strada facendo. Ci vediamo.

ZHENG XIANGJI

(Ride) A domani, sorellina!

BAI QIUYING

(Ride a sua volta) Ci vediamo domani, fratelli miei.

[Lin Zeqi e Zheng Xiangji lasciano la scena. Bai Qiuying chiude la porta alle loro spalle, rassetta il tavolo e le sedie, spegne la lampada a gas. Si siede da sola in un angolo del palcoscenico a sorseggiare del whisky con molto gusto. Fuori si sente ancora il suono della chitarra. Bai Qiuying si rabbuia improvvisamente.]

BAI QIUYING

Quant'è amara la mia sorte!

[Scoppia in lacrime senza quasi accorgersene. Dall'esterno arrivano rumori di auto nel traffico, clacson di riscioè che sollecitano i clienti, le voci chiassose ed i passi del pubblico che esce dal teatro dopo aver visto lo spettacolo appena finito. Si odono risate, chiacchiere, schiamazzi vari.]

BAI QIUYING

(Si asciuga di colpo le lacrime) Meglio mettersi subito all'opera. È vero, le lacrime non servono a nulla. Bisogna armarsi di tanto coraggio per continuare a vivere.

[Bai Qiuying si alza e mette in ordine le ultime cose. Fuori dalla porta si intravedono già alcuni clienti che si apprestano ad entrare nel bar.]

[Cala il sipario sulla scena]

Prima edizione: inverno 1920, Tokyo

Edizione rivisitata: autunno 1932, Shanghai

CAPITOLO TRE: Commento traduttologico

3.1 Breve excursus sulla teoria della traduzione teatrale

Prima di procedere all'analisi delle varie strategie adottate per la traduzione del testo presentato, si ritiene opportuno illustrare brevemente le problematiche relative alla traduzione di un'opera teatrale e le posizioni teoriche assunte dai vari studiosi in merito alle suddette, utili all'analisi del commento traduttologico.

Una pièce teatrale, a prescindere dalle sue caratteristiche intrinseche, costituisce una tipologia testuale molto particolare, in quanto prodotto per natura intersemiotico: esso non si riduce, infatti, ad essere fruito unicamente nella sua forma scritta, dal momento che è concepito sin dalle origini come eventuale copione da cui trarre una rappresentazione in scena con attori, scenografia e spettatori. In altre parole, il testo teatrale, così come partorito dall'autore, funge da prototesto per la realizzazione di una performance recitativa, un prodotto audio-visivo destinato non più a lettori, bensì ad un pubblico di ascoltatori.

È doveroso menzionare che non tutti i drammi vengono composti per una trasposizione sul palcoscenico: molte opere teatrali, infatti, sono volutamente ferme allo stadio della lettura, senza mai vedere un'effettiva concretizzazione nella realtà. Un celebre esempio di questa categoria sono i capolavori shakespeariani che, pur calcando i teatri di tutto il mondo, sono largamente accessibili come scritti letterari a tutti gli effetti.

È opportuno tenere a mente, tuttavia, che la struttura nella quale la narrazione è impostata e l'uso di determinati strumenti linguistici creano l'ambientazione del teatro, la quale funge inevitabilmente da cornice allo svolgimento delle dinamiche descritte, anche soltanto in potenza nell'immaginario dei destinatari dell'opera.

Per la duplicità sopra menzionata, sia essa quella di rimanere testo letterario o quella di tramutarsi in copione da palcoscenico, il testo teatrale nella sua forma scritta è considerato monco, parziale, in qualche modo manchevole della sua piena realizzazione (Greco 2013, 5). È da questa considerazione, dunque, che scaturisce la riflessione su che cosa sia e quanto possa essere complesso il progetto di traduzione di un'opera teatrale.

In una delle sue prime ricerche in quest'ambito, fortemente poi approfondito dalla studiosa, Susan Bassnett parla di 'paradosso del traduttore', sostenendo che

[T]he translator is effectively being asked to accomplish the impossible - to treat a written text that is part of a larger complex of sign systems, involving paralinguistic and kinesic features, as if it were a literary text, created solely for the page, to be read off that page. (Bassnett 1984, 87)

Le difficoltà non si limitano soltanto alla codificazione di un testo da una lingua all'altra e alla sua immissione in un sistema culturale inevitabilmente diverso, ostacoli fisiologici cui qualsiasi processo traduttivo va incontro. Il traduttore si ritrova, difatti, a dover confrontare anche due o più sistemi di gestualità e semiotica differenti (Bassnett 1991, 100). Dovrà, come detto in precedenza, lavorare su un testo già di per sé considerato incompleto a causa del divario tra la natura scritta e la vocazione all'oralità, entrambi elementi che rendono il testo teatrale una tipologia *sui generis*, la cui traduzione costituisce una sezione molto interessante e potenzialmente prolifica dei *Translation Studies*, sebbene ad oggi resti un campo piuttosto inesplorato da parte degli esperti di studi sulla traduzione²⁰.

Se in un primo momento il discorso della traduzione di testi teatrali si impantanava sulla scelta obbligata tra una resa meramente letteraria ed una trasformazione in *script* destinato alla recitazione, le teorie più recenti hanno considerato molteplici strategie da adottare in base alle esigenze del contesto, cercando di superare la concezione limitante del divario tra finalità letteraria e interpretazione spettacolare.

Tra gli aspetti linguistici cui prestare maggiore attenzione nella traduzione di un dramma, due in particolare verranno citati come essenziali per l'analisi dei problemi traduttivi²¹.

Come prima istanza, è necessario menzionare la deissi, insieme di forme linguistiche quali avverbi, pronomi, verbi ed altri elementi che fungono da «indicatori di spazialità, di temporalità e di movimento», indispensabili nell'economia dell'esecuzione drammaturgica (Greco 2013, 5). I deittici sono considerati da Bassnett come l'aspetto chiave su cui focalizzarsi per poter tradurre un testo teatrale in modo da renderlo rilevante in un sistema

²⁰ Oltre agli studiosi già citati, è utile menzionare alcuni testi che hanno contribuito alla critica della traduzione teatrale nell'ambito dei *Translation Studies* e che sono stati punti di riferimento fondamentali nell'approfondimento del tema per il presente elaborato: Elam (1980); Bassnett e Lefevere (1998); Zatlín (2006); Marinetti (2013); Menin (2014); Yang (2020).

²¹ La sezione riservata all'analisi delle varie teorie sulla traduzione teatrale è piuttosto concisa per i limiti imposti allo spazio da dedicare a ciascun paragrafo. Per approfondimenti e spiegazioni più dettagliate, si rimanda alla lettura della bibliografia allegata al presente elaborato.

culturale diverso da quello di partenza (Bassnett 1984, 98), data la loro funzione di mettere in relazione la realtà linguistica e quella extralinguistica, rispettivamente interna ed esterna alle frasi. L'acuta analisi della studiosa, infatti, mette in risalto come elementi che prescindono dal testo in sé incidano profondamente sulla resa del metatesto e sulle scelte operate dal traduttore, calato in una complessità di convenzioni sociali e culturali rilevanti.

In secondo luogo, anche il registro della narrazione è altrettanto significativo. In merito all'uso del linguaggio, è utile fornire una piccola digressione su altri due concetti imprescindibili dal dibattito sulla traduzione teatrale e spesso utilizzati come criteri fondanti in una traduzione che propenda soprattutto per la rappresentazione in scena. Il primo riguarda il concetto di *speakability*, ovvero la dicibilità²², e si riferisce alla proprietà delle parole di essere pronunciate con estrema facilità e limpidezza dagli attori coinvolti sul palco. L'altro concetto è quello della teatralità, dal termine anglosassone *performability*, che indica la «coerenza del testo con la dimensione della messinscena» (Menin 2014, 305), e dunque un linguaggio che sia in qualche modo distaccato dalla realtà e che evidenzi la dimensione fittizia della performance recitativa.

Potrebbe sembrare che la scelta tra un linguaggio aulico oppure un registro più informale fosse indice rispettivamente di una maggiore adesione alla solennità drammaturgica del testo oppure di un tentativo per simulare una conversazione naturale ed avvicinare il testo alla sua dimensione performativa più che letteraria. Eppure Menin è in grado di sciogliere questa illusoria contraddizione, affermando che non vi è in realtà un vincolo *aut aut*, dal momento che

il teatro ha un legame con la dimensione poetica e contemporaneamente una stretta interdipendenza con il parlato dialogico. (Menin 2014, 309)

Pur affermando, dunque, che il dialogo teatrale costituisce un particolarissimo caso di espressione poetica, le cui caratteristiche sono pressoché uniche e complesse, Menin resta dell'idea, che tenta di dimostrare attraverso esempi concreti, che vi è una netta differenza tra una traduzione *del* teatro, destinata alla stampa, ed una *per* il teatro, ovvero la stesura

²² La traduzione si riferisce a quella presente in Menin (2014).

di uno script in cui il traduttore è coinvolto più o meno parzialmente e a cui bisognerebbe affidare un ruolo essenziale (Menin 2014, 326).

Finora si è tentato di esporre la problematica natura di un testo teatrale e le conseguenti difficoltà riscontrate nella traduzione di tale tipologia testuale; sono stati, inoltre, elencati e brevemente spiegati due degli aspetti fondanti del teatro su cui gli studiosi hanno basato i propri criteri per eventuali processi traduttivi. Adesso, dunque, si procederà con la sintetica analisi di alcune delle effettive strategie proposte da esperti di Translation Studies, con l'intento di dimostrare che diversi approcci sono plausibili per poter uscire da questo 'labirinto', metafora ricorrente in cui un tempo era ingabbiata la traduzione di testi teatrali (Bassnett 1984, 95).

Bassnett (1984) individua diversi approcci alla traduzione di drammi teatrali.

Primo fra tutti, e più comunemente adottato, è l'approccio al testo come fosse un prodotto unicamente letterario (Bassnett 1984, 90). Questo metodo comporta l'eliminazione di aspetti paralinguistici ed altri elementi che fungano da suggerimenti per la rappresentazione teatrale e che potrebbero risultare pedanti in uno scritto destinato alla pubblicazione.

La seconda strategia proposta consiste nel considerare il contesto culturale della lingua di partenza come cornice della traduzione stessa, mantenendo tutti o la maggior parte degli elementi che rimandano al sistema di significanti del prototesto (Bassnett 1984, 90); il risultato di questo approccio è piuttosto estraniante e dovrebbe essere scelto con estrema cautela per non rischiare di scadere in una sterile rappresentazione di stereotipi.

Il già citato concetto di performability è il fulcro della terza strategia, sebbene nel saggio preso a modello sia in parte assimilato all'altro concetto di dicibilità o speakability (Bassnett 1984, 90-1): l'uso della teatralità si traduce per Bassnett nella resa di un testo che possa simulare i ritmi di una conversazione naturale e sia facilmente usufruibile dagli attori sulla scena. A parte l'evidente confusione tra i due concetti di dicibilità e teatralità, è doveroso menzionare che questo metodo, dapprima fortemente approvato dall'autrice, è stato poi rivalutato a seguito di un abbandono della dimensione puramente spettacolare del teatro e

a favore di un ritorno alle più concrete caratteristiche della forma letteraria scritta dei drammi²³.

La quarta proposta si incentra, invece, sulla dimensione poetica del testo di partenza da riprodurre quanto più creativamente nella lingua di arrivo (Bassnett 1984, 91); non è necessario soffermarsi ulteriormente sulla presente dal momento che la riflessione su questo punto non concerne la natura del testo preso in esame e, dunque, non è utile al fine del commento traduttologico.

In ultima istanza, vi è la traduzione cooperativa, scelta migliore secondo Bassnett, che consiste nella produzione di un metatesto attraverso la collaborazione di due o più soggetti coinvolti, che siano essi traduttori esperti, madrelingua e/o persino figure di rilievo nell'ambito del teatro, quali attori o registi (Bassnett 1984, 91).

Gli studi sulla traduzione teatrale, come già menzionato in precedenza, costituiscono una piccola minoranza nel panorama dei Translation Studies e spesso i risultati raggiunti sono lacunosi. Non è un caso che in questa breve riflessione non sia stata inclusa alcuna teoria critica sulla traduzione di drammi cinesi in lingua italiana, e la ragione è logica: ad oggi, questo specifico campo è del tutto inesplorato, dal momento che, se la traduzione del materiale drammaturgico proveniente dal mondo sinofono scarseggia, uno studio teorico sui vari approcci alla traduzione delle opere teatrali in lingua italiana è addirittura del tutto inesistente.

Si ritengono assolutamente necessari, dunque, ancora tanta ricerca in questo ambito ed un approfondimento degli studi internazionali sulla traduzione, affinché si abbandoni la prospettiva tendenzialmente anglo-centrica e vengano inglobati casi di studio sempre più variegati ed inclusivi.

3.2 Tipologia testuale, dominante e lettore modello del prototesto

Il testo preso in esame nel presente elaborato si intitola *Kāfēidiàn zhī yī yè* 咖啡店之一夜 (1932), tradotto letteralmente *Una notte al bar*, ad opera di Tian Han, autore particolarmente prolifico sin dal primo ventennio del Novecento, anni della sua giovinezza.

²³ Per approfondire le critiche mosse da Bassnett nei confronti del concetto di performability, si rimanda a Bassnett (1991).

Scritto inizialmente nel 1920, questo dramma ad atto unico è stato poi rivisitato nel 1932, e la versione finale, che costituisce il presente oggetto di studio, presenta caratteristiche decisamente differenti rispetto all'originale, la cui traduzione è stata materia di studio dell'americana Barbara Randy Kaplan (1986).

È utile, a mio avviso, citare in analisi la traduzione inglese della versione originale di Tian Han del 1920, in mancanza del testo cinese originale, e procedere al confronto con il testo del 1932 esaminato dalla sottoscritta per poter evidenziare le differenze nel lettore modello e, soprattutto, nella scelta della dominante del prototesto.

Anzitutto, la tipologia testuale del prototesto risulta essere la medesima sia nella versione iniziale che in quella modificata in seguito: come appena menzionato sopra, *Una notte al bar* è un'opera teatrale composta da un atto unico e pochi personaggi sulla scena, struttura molto frequente nei primi approcci al teatro di Tian Han, caratterizzata da una forte componente realistica e dalla semplicità dell'azione sulla scena.

Il testo teatrale, tecnicamente parlando, per sua natura possiede una funzione fortemente poetica, ovvero una predisposizione ad essere decodificato dal destinatario, il quale, pur in una dimensione assolutamente naturalistica come la cornice in cui si svolgono le azioni del dramma in questione, è chiamato a interpretare i sensi connotativi ivi presenti.

Dal confronto con la traduzione in lingua inglese della prima edizione di Tian Han, presente nel compendio di Kaplan datato 1986, si intuisce come l'intenzione dell'autore, traducibile nella scelta linguistica di una ben precisa dominante del testo, fosse ben diversa da quella che si evince dal prototesto del 1932. Piccole ma significative modifiche nello svolgimento finale della pièce e nell'atteggiamento dei personaggi, primi fra tutti la cameriera Bai Qiuying e l'amico Lin Zeqi, suggeriscono un cambiamento radicale avvenuto nel pensiero di Tian Han in poco più di dieci anni di produzione letteraria: se nella versione del 1920 non vi è alcuna traccia di impegno sociale e politico nel comportamento dei due protagonisti prima citati, il prototesto finale è reduce dalla diffusione dell'ideologia social-comunista dell'epoca, e la tendenza di Bai e Lin a 'darsi una mossa' non è spinta dall'intenzione egoistica di uscire dal crogiolo di disperazione giovanile che li attanaglia,

bensì dalla consapevolezza del cambiamento rivoluzionario che sta avvenendo attorno a loro²⁴.

Dai rimandi alla 'Cina in evoluzione' (traduzione di *guò dùqī de zhōngguó* 过渡期的中国 ad opera della sottoscritta), dalla preoccupazione di Zheng Xiangji per le 'sofferenze del popolo' (*kǔnán de rénmín* 苦难的人民) e dalle critiche di Lin Zeqi verso la 'borghesia decadente e meschina, che [ci] opprime senza sosta (*tóngshì méi luò de xiǎo zīchǎn jiējí chūshēn, kǔnán bùduàn de xījī wǒmén* 同是没落的小资产阶级出身, 苦难不断地袭击我们), risulta evidente che la dominante della versione del 1932, prototesto della traduzione, risieda nell'intenzione dell'autore di diffondere consapevolezza sui veri problemi dell'epoca, ovvero l'ingiustizia sociale e la lotta di classe, e di incitare i giovani all'azione.

Le problematiche dei due giovani protagonisti nella prima edizione sembrerebbero assimilabili all'esperienza di un male di vivere generazionale, cui non si trova soluzione se non nella condivisione; l'approccio successivo alla revisione è nettamente diverso, in quanto Tian Han inserisce un barlume di speranza, dato proprio dalla presa di coscienza della cameriera protagonista e dalla sua volontà di agire per essere utile alla società.

Emblematica, a tal proposito, è la scena finale dell'atto unico: nella prima versione, si vede Bai Qiuying che, rimasta sola a bere whisky, esclama angosciata «Oh, loneliness ... I must go on living.» (Kaplan 1986, 136), mentre nella versione finale del 1932 ella si alza risoluta e, sparecchiando per accogliere i nuovi clienti entrati nel locale, afferma:

Meglio mettersi subito all'opera. È vero, le lacrime non servono a nulla. Bisogna armarsi di tanto coraggio per continuare a vivere.

Oltre alla dominante appena analizzata, si ritiene doveroso menzionare un'altra essenziale sottodominante individuata nel prototesto, ovvero l'utilizzo di ricorrenti metafore relative al contrasto tra l'aridità di un luogo, che assurge ad aridità spirituale degli uomini e simbolo di mancanza di empatia, e la presenza di acqua come indice di rigoglio vitale e valori morali. In particolare, bisogna menzionare l'allegoria della società descritta come un deserto in cui

²⁴ Il passaggio dalla visione romantica ed idealista ad un maggiore impegno socio-politico caratterizza moltissimi autori cinesi del primo ventennio del Novecento. A tal proposito, si rimanda all'approfondimento sulla Società Creazione ed i suoi membri presente nel Capitolo uno.

ciascun viaggiatore è solitario, senza alcun punto di riferimento o possibilità di sopravvivenza al di fuori del supporto di altri viandanti coinvolti nella stessa infelice rotta.

Altro riferimento lato alla medesima immagine di aridità è dato dalla domanda retorica che Bai Qiuying rivolge a Lin Zeqi quando, riferendosi al suo amore non corrisposto per Li Qianqing e all'impossibilità di cambiare le sorti, pronuncia la seguente frase:

BAI QIUYING

白秋英: 可是, 泉水没有了, 我守着枯井有什么
么用? 天哪!

Ma una volta che l'acqua si è prosciugata, che
senso ha fare la guardia al pozzo?

In ultima istanza, si cita un ulteriore esempio della medesima figura retorica presente nel discorso di incoraggiamento tra Bai Qiuying a Lin Zeqi, precisamente nel passaggio in cui il ragazzo è paragonato ad un fiore che in assenza di acqua appassisce a vista d'occhio:

BAI QIUYING

白秋英: 盆子里的花一天天枯了, 我们知道给
它浇水, 瞧着您一天天瘦下去了, 我能不关
心您?

Pensi ad un fiore che sta lì ad appassire giorno
dopo giorno: si sa che bisogna annaffiarlo per far sì
che non muoia. Ecco, dunque, io che la vedo
sempre più emaciato, non dovrei preoccuparmi?

Stabilita la dominante, si passerà adesso a descrivere brevemente il lettore modello. L'individuazione del destinatario finale del prototesto è di fondamentale importanza per avere una maggiore comprensione del testo stesso e per poter calibrare, di conseguenza, le proprie scelte traduttive con maggior consapevolezza.

Il registro dei personaggi risulta piuttosto informale, ed il linguaggio è ricco di espressioni colloquiali ed esclamazioni con particelle modali finali, elementi che rendono i dialoghi dei personaggi molto propensi ad essere inscenati su un palcoscenico, sebbene, di fatto, non vi sia traccia ad oggi di alcuna rappresentazione teatrale avvenuta sin dalla prima edizione dell'opera (Kaplan 1986, 86).

Essendo presumibilmente destinato all'editoria ed in base alle precedenti riflessioni sull'intenzione dell'autore di 'risvegliare le menti', l'opera sembrerebbe rivolgersi ad un pubblico di giovani lettori, mediamente eruditi vista l'esclusiva tipologia testuale, e magari anche partecipi o soltanto avvolti dall'atmosfera di innovazione sociale, culturale e più specificamente letteraria che si respirava al tempo²⁵.

3.3 Dominante e lettore modello del metatesto

Per la traduzione di *Una notte al bar*, coerentemente con la scelta effettuata per la macrostrategia, si è deciso di mantenere quasi totalmente inalterata la natura della dominante e della sottodominante.

La sottintesa intenzione dell'autore di dimostrare che una soluzione alle sofferenze individuali dei giovani risiede nella coscienza collettiva dei problemi della società è presente anche nel metatesto, sebbene sia ben palese che si tratti di un contesto culturale ben preciso, per cui la dominante del testo d'arrivo, piuttosto che incitare all'attivismo, ha funzione di illustrare come un autore cinese di inizio Novecento percepisse il clima di profonda crisi della sua epoca.

Per quanto riguarda l'utilizzo dell'allegoria della sottodominante, si è scelto di riprodurre, lì dove presente, il contrasto tra aridità desertica e fecondità dell'acqua per sottolineare l'assenza o meno di povertà d'animo e di valori.

Passando all'analisi del lettore modello, il destinatario del metatesto è senza dubbio differente da quello del prototesto, a causa di una netta distanza linguistica, culturale e soprattutto temporale: il pubblico cui l'opera di Tian Han era destinata costituiva una nicchia di ricettori ben inquadrata nella Cina degli anni '30 e radicalmente diversa rispetto ad un lettore italiano odierno cui potrebbe rivolgersi.

Fermo restando che il metatesto si attiene quanto più possibile al testo originale per il livello del registro, pur mantenendo una forte aura drammaturgica, si è cercato di tradurre il testo tenendo a mente il ricevente ideale, che si individua in un lettore modello di età non specifica, fattore che invece sembrava essenziale per il prototesto, e senz'altro interessato

²⁵ Per maggiori dettagli circa il contesto storico e culturale dell'epoca, si rimanda al Capitolo uno del presente elaborato.

al teatro, in particolare quello cinese. Non risulta necessario che il destinatario abbia un fornito bagaglio di conoscenze sulla lingua e la cultura di partenza, in quanto le sporadiche spiegazioni intertestuali rendono la traduzione piuttosto inclusiva anche a chi non è esperto della sfera sinologica.

In ultima analisi, dunque, il testo d'arrivo potrebbe essere idealmente rivolto a studiosi o semplicemente appassionati di storia del teatro o di letteratura orientale che intendano arricchire il proprio sapere in merito al panorama socio-culturale della Cina del primo trentennio.

3.4 Macro-strategia traduttiva

A livello funzionale, la strategia adottata per la traduzione mira a rendere il testo altamente fruibile per un pubblico di lettori, prima ancora che di spettatori teatrali, ma pur essendo destinata in primis all'editoria, contemporaneamente permette al testo di poter costituire un ottimo punto di partenza per un'eventuale rappresentazione teatrale dell'opera presa in esame.

Nel primo paragrafo del presente commento traduttologico sono state analizzate in maniera sintetica diverse teorie della traduzione, citando in particolare le strategie di Susan Bassnett. Si procederà con l'illustrazione più dettagliata della macrostrategia adottata per la traduzione dell'opera di Tian Han commentando i metodi suggeriti nel paragrafo uno della presente sezione.

L'approccio totalmente letterario all'opera non è, a mio avviso, quello più desiderabile, dal momento che implicherebbe l'eliminazione di qualsiasi riferimento al di fuori della mera narrazione linguistica. In particolar modo nella condizione in cui si trova la proposta di traduzione sopra menzionata, in cui non è esclusa la possibilità di rendere il testo una performance recitativa, bisognerebbe permettere la massima fruizione del testo così come concepito nel suo primordiale aspetto. È questo il motivo per cui si è scelto di tradurre le descrizioni extra-testuali, talvolta persino aggiungendone altre, lì dove il testo cinese risultava manchevole; ne è un esempio il seguente passaggio, dove si è ritenuto necessario arricchire la traduzione di un'ulteriore gestualità tra parentesi, che potesse far chiarezza sull'interpretazione dell'umore della protagonista Bai Qiuying:

白秋英: 啊!

BAI QIUYING
(*Sospira, affranta*) Oh.

Un ulteriore elemento che rispetti la naturale vocazione all'oralità del testo, senza necessariamente tralasciare la sua essenza letteraria, è l'adozione di formule più colloquiali, come l'anticipazione anaforica del pronome riferito al complemento oggetto (Me **la** immagino così, **la morte**) o l'incespicare dei personaggi (**lo non... io non** voglio credere che sia così vigliacco).

La seconda strategia proposta da Bassnett suggerisce il mantenimento del contesto culturale di partenza come cornice dell'intero processo traduttivo. Il risultato è un prodotto che rispetta il sistema originale di significanti, e per comprendere al meglio quali effetti provochi sulla ricezione del testo finale, è utile prendere a modello teorico i parametri di adeguatezza ed accettabilità proposti da Gideon Toury (1995).

Per adeguatezza si intende il principio per cui un testo tradotto è più orientato verso la cultura emittente di cui mantiene le caratteristiche principali, rendendo il prodotto d'arrivo sicuramente più stimolante ma 'costringendo' il destinatario dell'opera a immergersi in un contesto sconosciuto.

Una traduzione è definita accettabile, invece, quando realizza il processo opposto, ovvero di avvicinamento del testo alla cultura ricevente, appiattendosi eventuali riferimenti culturo-specifici dell'originale in favore di una fruizione fluida e senza alcun ostacolo ricettivo.

Se la scelta del primo parametro avrà come conseguenza una traduzione fortemente 'estraniante', optare per la seconda significherà produrre un testo 'addomesticante'.

In merito alla presente traduzione, si è cercato un equilibrio che mediasse tra le due posizioni: da un lato il metatesto preserva per la maggior parte gli elementi della cultura d'origine, ad esempio l'utilizzo dello *yuan*, moneta corrente in Cina, e talvolta presenta sfumature ancor più 'esotiche', come l'aggiunta del termine *qipao* alla semplice descrizione di 'abito tradizionale cinese'; d'altra parte, invece, si è provveduto a fornire spiegazioni di concetti poco familiari ad un pubblico italiano con scarsa o nulla conoscenza del mondo cinese, destinatario ideale cui la traduzione si rivolge. Per citare alcuni esempi, il riferimento a Li Bai, la cui identità sarebbe stata chiaramente superflua da esplicitare vista la fama, è accompagnato dall'apposizione di 'poeta'.

Nel prossimo paragrafo si procederà con l'analisi più dettagliata delle microstrategie traduttive adottate in relazione alla suddetta macrostrategia descritta.

3.5 Analisi delle micro-strategie traduttive

3.5.1 Titolo

Il primo problema da affrontare nel percorso traduttologico è l'assegnazione del titolo al prodotto finale.

Il nome originale dell'opera è *Kāfēidiàn zhī yī yè* ed è stato tradotto quasi letteralmente come *Una notte al bar*. Si è deciso di attenersi al titolo cinese sia per non stravolgere l'operato dell'autore, sia perché la si ritiene una validissima scelta: Tian Han non focalizza l'attenzione sulle pene d'amore della protagonista o sulle personali vicende dei personaggi, bensì sembra invitare i destinatari della sua pièce a gettare un occhio discreto sulle brulicanti vicende che si svolgono in una manciata di ore ai tavolini di un bar.

È necessario, tuttavia, chiarire nello specifico la strategia adottata per la traduzione del termine *kāfēidiàn* 咖啡店. Il termine fa riferimento letteralmente ad una caffetteria, in inglese *coffee shop*, ma considerato il contesto italiano, in cui il caffè come locale suggerisce l'idea del consumo di bevande prevalentemente analcoliche, si è optato per un generico 'bar', che in cinese per l'esattezza ha una traduzione fonologica in *jiǔbā* 酒吧 ed indica un luogo in cui si serve perlopiù alcol (*jiǔ* 酒 per l'appunto), poiché in italiano è più familiarmente associato anche al consumo di alcolici, di cui i personaggi fanno ampio uso.

3.5.2 Fattori lessicali

Tra i problemi lessicali da menzionare, primo fra tutti è la traduzione di forme di cortesia come *nín* 您, ampiamente utilizzate nel testo, soprattutto da Bai Qiying. La protagonista si rivolge dando del 'lei' al suo compaesano maggiore d'età, il quale risponde con un informale 'tu', scelta mantenuta nel metatesto anche per sottolineare la disparità tra i due ruoli di cliente e cameriera.

CLIENTE A

饮客甲: [...] 哦……你上城来了很好!

[...] Dimmi un po', ti sei trasferita in città, proprio un bel cambiamento!

[...]

[...]

BAI QIUYING

白秋英: 先生您贵姓? 你和先父认识吗?

Mi scusi, signore, posso chiederle come si chiama? Conosceva mio padre?

La protagonista utilizza le forme di cortesia sia per rispetto, come nel caso sopracitato, sia per creare un certo distacco con l'interlocutore: emblematico a tal proposito è il passaggio da *nǐ* 你 a *nín* 您 rivolgendosi a Li Qianqing, ragazzo di cui è innamorata e che delude profondamente le sue aspettative. Anche qui il testo d'arrivo si attiene all'originale cinese.

白秋英: 我也不要再见你。

BAI QIUYING

[...] Non voglio vederti mai più.

[...]

[...]

BAI QIUYING

白秋英: 请您送给别人。您忘了这里的女招待是不要酒钱的。

Li dia a qualcun altro. Le ricordo che le cameriere di questo bar non accettano mance.

Ciò che maggiormente ha suscitato problemi è stato l'uso del lei nei confronti dell'altro personaggio maschile, Lin Zeqi, con cui Bai Qiuying sembra intrattenere un'amicizia che va al di là della semplice relazione tra una cameriera e la sua clientela. Oltre al suddetto rapporto quasi confidenziale, è da considerare che i due sono coetanei, per cui in un contesto italiano si presuppone l'uso di forme più colloquiali. Tuttavia, si è scelto di mantenere il lei da parte di Bai Qiuying e, viceversa, il tu da parte di Lin Zeqi, per rispettare il tono di ossequio che la protagonista riserva al personaggio e per evidenziare il distacco sociale che esiste tra i due giovani.

Un problema di tipo lessicale è l'uso del prefisso *lǎo* 老, che a volte si è scelto di tradurre con 'vecchio' o 'vecchio mio', espressione simile al cinese che potesse convogliarne il senso originale, in altre occasioni è stato ignorato.

饮客甲: [...] 老陈你还喝不喝?

CLIENTE A

Chen, **vecchio mio**, perché non brindi ancora con noi?

Altre forme lessicali che in cinese risultano piuttosto comuni come appellativi sono state rielaborate in italiano con espressioni diverse: tra questi, vi sono i riferimenti a Bai Qiuying, talvolta chiamata 'signorina' o 'cameriera', traduzione non letterale di *dàjiě* 大姐, o ancora il nomignolo *lǎobóbo* 伯伯, con cui la protagonista si rivolge al Cliente A solo dopo averlo riconosciuto come suo compaesano, e che si è scelto di tradurre sempre con 'signore' per mantenere un certo distacco tra i due personaggi, per la cultura ricevente una traduzione come 'zietto' o 'nonnino' suonerebbe del tutto inappropriata.

Per quanto riguarda il personaggio di Li Qianqing, spesso il suo nome è associato all'apposizione *shàoye* 少爷, una forma estremamente ossequiosa usata in tempi antichi dai servi per rivolgersi ai figli maschi del capofamiglia, e dunque corrispettivo italiano di 'figlio del padrone' oppure 'signorino'. Dal momento che la traduzione letterale dell'appellativo risulterebbe alquanto pesante in epoca odierna, si è deciso di ometterlo o, quando funzionale alla comprensione e la ricchezza del testo, di tradurlo con 'primogenito' o 'rampollo'.

BAI QIUYING

白秋英: 不是那**乾少爷**吗?

Parla del **primogenito** Qianqing, giusto?

白秋英: 多着呢。第一就不懂你们这些**少爷**们, 到底为什么不去好好地读书做事, 却要到这里来拼命地喝酒。

BAI QIUYING

A dire il vero, molti pensieri. Anzitutto, proprio non capisco perché mai voi giovani **rampolli** non spendiate il vostro tempo a studiare o lavorare.

Un ultimo aspetto degno di menzione è l'appellativo 'miss' riservato alla signorina Chen, personaggio secondario nell'opera: il motivo per cui si è scelto di adottare la versione inglese è strettamente legato all'obiettivo di preservare quanto più possibile l'intento originario dell'autore, dal momento che nel testo cinese la ragazza è chiamata *mìsī Chén* 密斯陈. Con ogni probabilità Tian Han ha voluto inserire un elemento fortemente esotizzante all'epoca

per caratterizzare il personaggio femminile che affianca Li Qianqing; si è ritenuto necessario, dunque, mantenere lo stesso appellativo in traduzione per veicolare, se non lo stesso effetto estraniante, perlomeno l'accezione di 'altezzosità' che la donna incarna.

3.5.2.1 Chengyu ed espressioni idiomatiche

Nel testo si riscontrano due espressioni idiomatiche e molti *chéngyǔ*, in cinese 成语, strutture a quattro caratteri risalenti al cinese classico, che costituiscono tipici modi di dire e sono frequentemente utilizzati nel parlato quotidiano.

La traduzione delle formule linguistiche appena menzionate non è mai letterale, poiché si tratta di modi di dire il cui significato allegorico è legato alla cultura di origine, per cui non avrebbe alcun senso trasferire la medesima immagine in un contesto straniero.

Di seguito sono riportate le espressioni idiomatiche ed i chengyu individuati nel testo con il loro significato letterale e la rispettiva traduzione nel metatesto.

CHENGYU	SIGNIFICATO LETTERALE	TRADUZIONE
林泽奇：秋姑娘等到我成了 槁木死灰 的时候，再来答覆你吧。[...]	'Alberi morti e ceneri fredde', ovvero uno stato di apatia, atarassia, impassibilità.	LIN ZEQUI Qiuying, aspetta che cada in uno stato di completa atarassia dovuto all'alcol, e poi potrò risolvervi tutti i dubbi che hai.
林泽奇：[...] 我的生活，真像老郑说的一样，是一种 东偏西倒 的生活。[...]	Il chengyu originario sarebbe 东歪偏西 cioè 'oscillare tra est e ovest'.	LIN ZEQUI La mia vita, esattamente come sostiene Zheng, è [...] in uno stato di oscillazione continua come questo [...].
白秋英：[...] 我看见他在一个咖啡店里那样 心事重重 地喝酒 [...]。	'Avere tante preoccupazioni nel cuore', 'avere tanti pensieri per la testa'.	BAI QIUYING [...] se ne stava ore intere a bere al bar, perso nei suoi pensieri .
林泽奇：平常的 苛捐杂税 又不知道多少 [...]。	'Tassazione esorbitante'.	LIN ZEQUI Le tasse da pagare erano troppe e salatissime , [...].

白秋英: [...] 我才有勇气抛弃家庭, 一个人在这举目无亲的城市里生活。	'Sollevare lo sguardo e non vedere alcun familiare', dunque 'non avere nessuno su cui contare'.	BAI QIUYING [...] che ho avuto il coraggio di allontanarmi dalla mia famiglia, di trasferirmi in questa città in cui non conosco nessuno , per vivere da sola.
李乾卿: 可是, 你也太轻举妄动了。	'Pensare poco e agire male', cioè 'agire senza pensarci su'.	LI QIANQING Avresti dovuto pensarci due volte prima di agire così , di punto in bianco.
李乾卿: 林老哥是素不相识, 别管我们的事吧。	'Non conoscersi l'un l'altro', 'essere totalmente sconosciuti'.	LI QIANQING Signor Lin, non ci conosciamo , per cui ne resti fuori.
破涕为笑	'Trasformare le lacrime in risate', ovvero 'passare dal pianto alle risa'.	Ride tra le lacrime

Come si evince dagli esempi sopra riportati, in alcuni casi la traduzione è stata totalmente spogliata della componente metaforica che la caratterizza in cinese (caso numero uno), altre volte si è adattata al contesto italiano (caso numero tre, in cui 'cuore' è sostituito con parole del campo semantico della 'mente', più affine e familiare al lettore modello), talvolta si è ritenuto utile rielaborare il concetto cinese attraverso perifrasi contenenti aggettivi o intere proposizioni implicite (casi numero quattro e sei).

Le espressioni idiomatiche sono, invece, analizzate di seguito.

ESPRESSIONE IDIOMATICA	SIGNIFICATO LETTERALE	TRADUZIONE
林泽奇:你知道我的脾气是吃软不吃硬的。	'Mangia cibo morbido ed evita quello duro', che significa 'essere aperto alla persuasione, ma non alla coercizione'	LIN ZE QI Ho già detto di essere molto fragile per natura.
		LIN ZE QI

林泽奇： [...] 我们这类愁人，
也可聊以自慰了。

‘Trovare consolazione’.

[...] è una **sorta di conforto**
per noi uomini tristi.

Nel primo caso il riferimento all’immagine dell’espressione idiomatica è piuttosto difficile da riportare in italiano, in quanto la traduzione letterale non invoca immediatamente il concetto di vulnerabilità e, dunque, susciterebbe una certa confusione nel lettore: si è optato per una traduzione che facesse riferimento alla già citata fragilità dell’oratore. Per quanto concerne il secondo esempio, la traduzione ha ripreso fedelmente il significato dell’espressione cinese.

3.5.3 Fattori sintattico-grammaticali

Il primo elemento da analizzare in questo sottoparagrafo è la gestione dei riferimenti extralinguistici, che si è scelto di tradurre rispettando le indicazioni del testo originale. Le modalità di inserimento sono due: le parentesi tonde contengono informazioni utili allo svolgimento della battuta cui fanno riferimento, motivo per cui si è scelto di inserirle tutte prima dell’enunciato del personaggio, nonostante nel testo cinese alcune siano poste all’interno delle frasi stesse; le parentesi quadre, invece, sono adottate per descrizioni più generiche sull’ambientazione o per gestualità non direttamente accompagnate da battute.

È da menzionare che, volendo restare coesi alla macrostrategia che punta a ricreare l’effetto scenico anche in un testo fruibile alla lettura, talvolta i riferimenti extratestuali sono stati arricchiti di ulteriori elementi descrittivi sull’atteggiamento e/o l’umore dei personaggi.

Di seguito si fornisce un esempio dell’ordine extra-testuale appena analizzato.

李乾卿：（呆然）啊！

林泽奇点头。

LI QIANQING

(**Esterrefatto**) No, Qiuying!

[**Lin Zeqi annuisce** e sorride, soddisfatto.]

La citazione della poesia di Li Bai (701-762 d.C.), famoso poeta cinese di epoca Tang, è oggetto di analisi traduttologica. La traduzione del verso, formato da due parti da sette caratteri ciascuna, non rispetta la metrica della struttura originaria, ma mantiene soltanto il significato allegorico del prototesto.

Il testo e la relativa traduzione in italiano recitano, dunque, come segue:

人生得意须尽欢，莫使金樽空对月！

Per godersi la vita negli sprazzi di gioia, mai lasciare che la luna si rifletta nella coppa vuota!

Un altro intervento sul testo originale, effettuato per facilitare la scorrevolezza dell'azione sulla scena ed evitare ridondanze, è la modifica di alcune battute che vengono tagliate, ridotte e accorpate in battute uniche. Si veda l'esempio sottostante.

CLIENTE A

饮客甲：听你的话好像是东乡人，是不是？

Mi sembrava di riconoscere un accento familiare, non di queste parti. Vieni per caso dalla contea del Dongxiang?

白秋英：是的。

BAI QIUYING

饮客甲：我也是东乡人。你住在什么镇？

Esatto, precisamente dalla città di Qinghua.

白秋英：清化镇。

CLIENTE A

饮客甲：清化镇？哈。清化镇的什么地方？

Anch'io sono di Dongxiang. Da quale villaggio vieni? Come ti chiami?

白秋英：藤萝村。

BAI QIUYING

饮客甲：你贵姓？

Il mio cognome è Bai. Vengo dal villaggio di Tengluo.

白秋英：姓白。

CLIENTE A

饮客甲：你不是白仁由先生的同族吗？

Conosci per caso un certo Bai Renyou?

白秋英：那就是先祖。

BAI QIUYING

Era mio nonno.

饮客甲：什么？你就是仁由先生的孙女儿？

CLIENTE A

Non ci credo, che coincidenza!

白秋英：（点头）是。

[Bai annuisce.]

Il testo cinese è uno scambio di battute brevissime e veloci, che creano una sorta di dinamicità funzionale al palcoscenico. Una resa in italiano che rispettasse i medesimi ritmi, tuttavia, avrebbe dato vita ad una conversazione del tutto innaturale, fatta di continue domande e risposte secche, per nulla adeguate ad una lettura scorrevole. Si è deciso, perciò, di accorpare tra loro le informazioni in modo tale che, in una manciata di battute, gli interlocutori disvelassero dettagli sempre più precisi circa la loro provenienza e identità. Nel confronto riportato sopra, si è cercato di accorpare il flusso informativo, sebbene si tratti di un'unica sequenza, così da dimostrare come le informazioni che nel testo originale si snodano in più battute sono riassunte in frasi più lunghe, ma meno numerose, pronunciate dai personaggi.

A livello sintattico, molto frequente è la trasformazione di proposizioni affermative in interrogative o il processo opposto. Il passaggio dall'esortazione con il *ba* 吧 finale ad una domanda nel metatesto è giustificato dalla necessità talvolta di rendere più smorzato il tono dei clienti del bar che si rivolgono a Bai Qiuying, dal momento che ad un lettore italiano suonerebbe come un imperativo troppo brusco; è per questo, dunque, che in certi casi si è scelto volutamente di lasciare la struttura del cinese per sottolineare il rude atteggiamento dei personaggi.

Due esempi emblematici per chiarire la strategia sono posti di seguito.

饮客甲：[...] 好，再喝一杯。大姐，你替他满满地斟一杯。

CLIENTE A

Su dai, brindiamo ancora. **Cameriera, puoi venire a riempirgli il bicchiere?**

李乾卿：你再替我弄两杯咖啡来。

LI QIANQING

Porta anche due tazze di caffè.

La trasformazione delle domande in frasi affermative è finalizzata ad alleggerire il testo di superflui meccanismi retorici, facilmente sostituibili con osservazioni deduttive.

LI QIANQING

李乾卿: [...] 他肯要一个咖啡馆的女堂倌做儿媳妇吗? Non permetterà mai che una cameriera diventi sua nuora.

L'esempio appena menzionato è emblema del fatto che l'utilizzo di forme affermative piuttosto che di domande trasmetta in un tono più deciso, inflessibile, ed è anche per raggiungere questo obiettivo che si è scelto, spesso e volentieri, di trasformare le frasi interrogative retoriche in affermative.

3.5.4 Fattori culturali

Nel prototesto non sono stati riscontrati numerosi fattori culturo-specifici.

Il primo da menzionare riguarda la spiegazione dei caratteri *yùshǒu* 玉手 in una frase pronunciata da Li Qianqing: l'espressione in cinese si potrebbe tradurre letteralmente come 'mani diafane come giada' ed è un attributo utilizzato per descrivere la bellezza e la delicatezza delle mani femminili. Utilizzato nel contesto del dramma, tuttavia, 'stringere la mano' assume il significato di 'concedere approvazione, dare la propria parola', ed è ciò che in effetti il personaggio citato chiede a Bai Qiuying, per cui nel metatesto si è eliminato il riferimento alla purezza della giada e si è tradotto il termine come 'promessa', in riferimento alla richiesta di Li di non diffondere materiale compromettente.

La traduzione è stata la seguente:

LI QIANQING

李乾卿: 秋姑! 我们要幸福, 还非请你的玉手成全不可。 Qiuying, voglio che entrambi siamo felici, ma non posso senza la **promessa** [che quanto è successo tra noi non verrà mai fuori].

Altro problema di natura culturale è l'espressione *bàile bàzi* 拜了把子 pronunciata da Zheng Xiangji e tradotta come 'siete diventati fratello e sorella giurati'. C'è una spiegazione relativa

a tale frase idiomatica, la cui origine risale addirittura all'antico Libro dei Mutamenti *Yijing* 易经: il significato letterale è 'onorare il patto' e fa riferimento ad una serie di rituali di gruppo, praticati per giurarsi eterna amicizia. Il riferimento letterario non è intuibile per un pubblico italiano, soprattutto in assenza di una nota esplicativa, ma si è comunque deciso di alludere ad una sorta di giuramento solenne nella traduzione.

Il terzo elemento culturo-specifico da analizzare è già stato menzionato in precedenza nell'illustrazione della macro-strategia, per cui verrà solo brevemente ripreso. Si tratta dell'aggiunta del termine *qipao* alla descrizione di un generico 'vestito tradizionale cinese', nel prototesto *huázhuāng* 华装. La scelta di inserire tale estensione di significato è dovuta all'intenzione di arricchire la descrizione di un elemento esotico che suscitasse l'interesse del lettore verso la cultura di partenza.

Un elemento culturo-specifico che, invece, si è scelto di omettere parzialmente è il riferimento alla pietà filiale contenuto nell'espressione *xiàozǐ* 孝子, la cui traduzione letterale sarebbe 'figlio filiale'. Il concetto di *xiàoti* 孝悌, infatti, è uno dei pilastri della filosofia confuciana e richiama, sebbene con le dovute divergenze culturali, la *pietas* d'epoca romana, ovvero il rispetto nutrito nei confronti della figura paterna. Dal momento che, in concomitanza con la macrostrategia adottata, si è scelto di non inserire note esplicative a piè di pagina, e poiché l'inclusione di una pur breve spiegazione intertestuale avrebbe appesantito il testo, per non parlare del fatto che sarebbe risultata superflua in una conversazione in cui entrambi gli interlocutori si presume conoscano bene il concetto di pietà filiale, si è optato per una traduzione piuttosto neutrale: *xiàozǐ* 孝子 è stato reso con l'espressione 'nutrire rispetto verso il padre'. Si veda l'esempio sottostante.

BAI QIUYING

白秋英：那么很好啊。（带笑地）林先生还是
是个孝子哩。

Questa è una buona notizia.

(Sorride) **Lei, signor Lin, in fondo nutre ancora
tanto rispetto per suo padre.**

Infine, bisogna soffermarsi su un caso di *realia*, termine culturo-specifico della lingua di partenza. Si tratta di *huángpéng* 黄鹏, corrispondente all'esemplare di orologio nucanera, una

particolare varietà di uccelli proveniente dalla Cina e diffusa in tutta l'Asia. Dal momento che il termine è poco o per nulla familiare a chiunque non fosse esperto di ornitologia, si è optato per una traduzione fortemente addomesticante, ovvero 'uccellini gialli', ma che in qualche modo riprendesse il riferimento alle piccole dimensioni dell'animale e al suo colore tipico.

BIBLIOGRAFIA

Bassnett, S. (1984). «Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts». In T. Hermans (a cura di), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. New York: St. Martin Press, 87-102.

Bassnett, S. (1991). «Translating for the Theatre: The Case Against Performability». *Languages and Cultures in Translation Theories*, 4 (1), 41: 99-111.

Chen, X. (2006). «Reflections on the Legacy of Tian Han: 'Proletarian Modernism' and Its Traditional Roots». *Modern Chinese Literature and Culture*, 18 (1), 155-215.

Feng, L. (2019). «*Shìlùn Tián Hàn zǎoqī huàjù zhōng gūdú de liúlàng zhě — yǐ 《Kāfēidiàn yī yè》 hé 《Míngyōu zhī sǐ》 wéilì*» 试论田汉早期话剧中孤独的流浪者——以《咖啡店一夜》和《名优之死》为例 [Sui 'Viandanti Solitari' dei primi drammi di Tian Han – Casi di studio: *Una Notte al bar e Morte di un Famoso Attore.*] *Mǔdānjiāng dàxué xuébao* 牡丹江大学学报 [Journal of Mudanjiang University], 28 (8), 63-66.

DOI: 10.15907/j.cnki.23-1450.2019.08.016

Fu, H. (1979). «Tian Han and His Immense Contribution to Modern Chinese Drama». *Chinese Literature*, 10, 3-10.

Hong, H. (2019). «*Tián Hàn zǎoqī jùzuò yǔ Zhōngguó huàjù de xiànrshízhǔyì chuántǒng*» 田汉早期剧作与中国话剧的现实主义传统 [Confronto tra le prime opere di Tian Han e il realismo dello huaju cinese]. *Xīnán mínzú dàxué xuébào* 西南民族大学学报 [Journal of Southwest University for Nationalities], 8, 170-177.

Kaplan, B. R. (1986). *The Pre-Leftist One-act Dramas of Tian Han (1898-1968)*. Tesi di dottorato, Columbus: The Ohio State University.

DOI: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1227544118

Kaplan, B. R. (1988). «Images of Subjugation and Defiance: Female Characters in the Early Dramas of Tian Han». *Modern Chinese Literature (Gender, Writing, Feminism, China)*, 4 (1/2), 87-98.

DOI: <https://doi.org/10.2307/40144010>

Kaplan, B. R. (1988). «Planting the Seeds of Theatrical Realism in China: Tian Han's Contributions to Modern Chinese Drama, 1920-1929». *World Literature Today*, 62 (1), 55-61.

Liu, S. (2006). «The Impact of Shinpa on Early Chinese Huaju». *Asian Theatre Journal*, 23 (2), 342-355.

DOI: <https://doi.org/10.1353/atj.2006.0024>

Liu, S. (2018). «Spoken Drama (Huaju) with a Strong Chinese Flavour: The Resurrection and Demise of Popular Spoken Drama (Tongsu Huaju) in Shanghai in the 1950s and Early 1960s». *Theatre Research International*, 42 (3), 265-285.

DOI: 10.1017/S030788331700058X

Liang, L. (2014). *Avant-Garde and the Popular in Modern China: Tian Han and the Intersection of Performance and Politics*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Lucignani, L. (1956) «Il Teatro Cinese». *Belfagor*, 11 (2), 137-147.

DOI: <https://doi.org/10.1177/000271623015200108>

Mee, E. B.; Liu, S.; Wetmore, K. J. Jr (2014). *Modern Asian Theatre and Performance 1900-2000*. Londra: Bloomsbury Methuen Drama.

DOI: 10.5040/9781408177174

Menin, R. (2014). «Il concetto di recitabilità e la sua applicazione nella traduzione teatrale». *Studi germanici*, 5, 303-328.

Toury, G. (1995); Bernardelli, A. (traduzione di). «Principi per un'analisi descrittiva della traduzione». In Nergaard, S. (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano: Bompiani, 181-224.

Tung, C. (1967). «T'ien Han and The Romantic Ibsen». *Modern Drama*, 9 (4), 389-395.

DOI: <https://doi.org/10.3138/md.9.4.389>

Tung, C. (1968). «Lonely Search into the Unknown: T'ien Han's Early Plays, 1920-1930». *Comparative Drama*, 2 (1), 44-54.

DOI: <https://doi.org/10.1353/cdr.1968.0003>

Yin, Z. (2014). *Politics of Art: The Creation Society and the Practice of Theoretical Struggle in Revolutionary China*. Leiden; Boston: Brill.

DOI: <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.609835>

BIBLIOGRAFIA AGGIUNTIVA

Bassnett, S.; Lefevere, A. (1998). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters Limited.

Chen, J. T. (1970). «The May Fourth Movement Redefined». *Modern Asian Studies*, 4 (1), 63-81.

Deng, X. (2012). *Modernity and Hybridity: Tian Han's Xingaju Creations and Theatre Criticism (1937-1958)*. Tesi di Laurea Specialistica, Oxford: Miami University.

DOI: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=miami1343706981

Elam, K. (1980). *The semiotics of theatre and drama*. Londra; New York: Methuen.

Hummel, A. W. (1930). «The New-Culture Movement in China». *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 152 (1), 55-62.

Kristeva, J. (1977); Barrows, A. (traduzione di). *About Chinese Women*. New York: Urizen Books.

Liu, S. (2013). *Performing Hybridity in Colonial-Modern China*. New York: Palgrave Macmillan.

DOI: <https://doi.org/10.1057/9781137306111>

Liu, S. (2016). «The Cross Currents of Modern Theatre and China's National Theatre Movement of 1925–1926». *Asian Theatre Journal*, 33 (1), 1-35.

DOI: <https://doi.org/10.1353/atj.2016.0015>

Marinetti, C. (2013). «Translation and Theatre – From Performance to Performativity». *International Journal of Translation Studies*, 25 (3), 307-320.

DOI: <https://doi.org/10.1075/target.25.3.01mar>

Yang, Y. (2020). «Navigating the Labyrinth from Performability to Performativity: The Creation of a Beijing Linda Loman as a Case in Point». *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 29 (6), 1-14.

DOI: 10.1080/0907676X.2020.1833949

Zatlin, P. (2005). *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. Clevedon: Multilingual Matters Limited.

SITOGRAFIA

Greco, G. (2013). «Il teatro della traduzione». *Tradurre*, 5:
<https://rivistatradurre.it/il-teatro-della-traduzione/> (ultima consultazione in data 15/02/2022)

Ren, X. (2017). «*Xīnlàngmànzhǔyì yǔ Tián Hàn 1920 niándài de huàjù chuàngzuò*» 新浪漫主义与田汉 1920 年代的话剧创作 [Il Neoromanticismo e la produzione letteraria di Tian Han negli anni '20], *Diàosèpán wǎngluò* 调色盘网络 [Tspweb]:
<https://www.tspweb.com/key/%E7%94%B0%E6%B1%891921%E5%B9%B4%E5%88%9B%E4%BD%9C%E7%9A%84%E6%98%AF.html> (ultima consultazione in data 15/02/2022)